This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

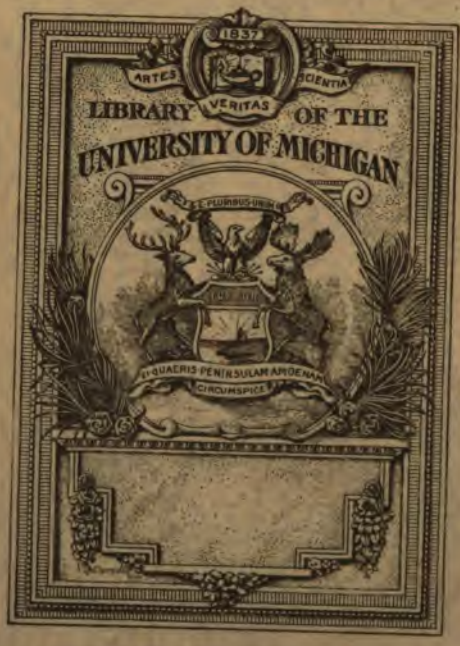
+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

A 941,956


1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

S95t

Testament poétique

ŒUVRES COMPLÈTES
DE
SULLY PRUDHOMME

ÉDITION IN-18 JÉSUS

LES ÉPREUVES. 1 vol.	3 fr.	»
LES SOLITUDES. 1 vol.	3	»
LE PREMIER LIVRE DE LUCRÈCE. 1 vol. (traduction nouvelle en vers)	3	»
LES VAINES TENDRESSES. 1 vol.	3	»
LA JUSTICE, poème. 1 vol.	3	»
LES DESTINS, poème. 1 vol.	1	»
LA RÉVOLTE DES FLEURS. 1 vol.	1	»
LA FRANCE, sonnets. 1 vol.	1	»
LE PRISME. 1 vol.	3	»
LE BONHEUR. 1 vol.	3	»
L'INSTITUT DE FRANCE. 1 vol.	»	50
LA NYMPHE DES BOIS DE VERSAILLES. 1 vol.	»	50
— — — Éd^on in-4°.	2	50
Discours de réception à l'Académie française. 1 vol. in-18 jésus	1	»
RÉFLEXIONS SUR L'ART DES VERS. 1 vol. in-18 jésus.	2	»
QUE SAIS-JE? 1 vol. in-18 jésus.	3	50

ÉDITION ELZÉVIRIENNE

Volumes in-12 couronne, imprimés en caractères antiques sur papier teinté

POÉSIES — (1865-1866) — *Stances et Poèmes*, 1 vol. avec portrait de l'auteur gravé par RAJON.	6 fr.	»
POÉSIES — (1866-1872) — *Les Épreuves.* — *Les Écuries d'Augias.* — *Croquis italiens.* — *Les Solitudes.* — *Impressions de la guerre.* 1 vol	6	»
POÉSIES — (1872-1878) — *Les Vaines Tendresses.* — *La France.* — *La Révolte des Fleurs.* — *Poésies diverses.* — *Les Destins.* — *Le Zénith.* 1 vol.	6	»
POÉSIES — (1878-1879) — *Lucrèce, de la Nature des choses*, 1er livre. — *La Justice.* — 1 vol.	6	»
POÉSIES (1879-1888) — *Le Prisme.* — *Le Bonheur.* 1 v.	6	»

ÉDITION IN-8° CAVALIER

TOME Ier. — *Stances et Poèmes.* — *Les Épreuves.* — *Les Écuries d'Augias.* — *Croquis italiens.* 1 vol.	7	50
TOME II. — *Les Solitudes.* — *Impressions de la Guerre.* — *Les Vaines Tendresses.* — *La France.* — *La Révolte des Fleurs.* — *Poésies diverses.* — *Les Destins.* — *Le Zénith.* 1 vol.	7	50
TOME III. — *Lucrèce, de la Nature des choses*, 1er livre. — *La Justice.* 1 vol.	7	50
TOME IV. — *L'Expression dans les Beaux-Arts.* 1 vol.	7	50
TOME V. — *Le Prisme.* — *Le Bonheur.* 1 vol.	7	50

Tous droits de reproduction et de traduction réservés pour tous les pays, y compris la Suède et la Norvège.

SULLY PRUDHOMME

Testament poétique

PARIS

ALPHONSE LEMERRE, ÉDITEUR

23-31, PASSAGE CHOISEUL, 23-31

M DCCCCI

Introduction

INTRODUCTION

UNE *introduction est une sorte de préface où l'auteur amène le lecteur au contact de la matière qu'il se propose de traiter. Il y indique et circonscrit son sujet; il y spécifie et marque le point de vue d'où il le considère; il y annonce dans quelles dispositions d'esprit il l'aborde et fait connaître les sources de ses informations, la méthode de ses recherches. Or la plupart de ces préliminaires se sont trouvés réunis d'avance, pour former le seuil de ce livre, dans un article que j'ai donné à la* Revue des Deux Frances *(1er numéro, 1897), intitulé :* Vues générales sur le Mouvement poétique en France au XIXe siècle, *et dans*

une lettre que j'ai adressée en novembre 1879 à Mounet-Sully, admirable interprète de plusieurs de mes poésies. Je n'ai rien à changer à ces deux écrits et, après les avoir intégralement reproduits, je me contenterai d'y ajouter quelques lignes.

Voici l'article de la Revue des Deux Frances :

« *Jusqu'aux premières années de ce siècle, il a existé une classification consacrée des poèmes. Il y avait le poème épique, le poème héroï-comique, le poème didactique, l'élégie, l'épître, la satire, la tragédie, la comédie, le conte, la fable, etc., en un mot autant de moules poétiques divers que d'esprits diversement aptes à les remplir. Cette division, aujourd'hui surannée, n'était donc pas artificielle. L'aptitude à versifier est donc compatible avec tous les tempéraments, et, en outre, un même poète peut varier d'humeur (Racine, par exemple, dans* Athalie *et* les Plaideurs, *Corneille, dans* le Cid *et* le Menteur); *il est donc naturel qu'il y ait autant de types de poèmes que de sortes d'inspirations. Aussi ces types se sont-ils distingués spontanément, avant que la critique réfléchie les eût définis et qu'une discipline pédantesque les eût séparés avec jalousie.*

« *S'il en est ainsi, aucun changement décisif ne s'y pouvait produire sans accuser quelque altération correspondante du caractère national. Or, aujourd'hui, tout sujet n'est pas reconnu poétisé par la seule investiture du vers, et il ne suffit plus de versifier*

pour se constituer poète. On ne l'est plus qu'à la condition de s'interdire certains sujets. Un poème sur le jeu des échecs, voire sur la plus haute métaphysique, est d'avance condamné.

« Je suis loin de m'en plaindre, mais ne semble-t-il pas qu'un thème, ou du moins un idéal unique ou peu s'en faut, tende à remplacer tous ceux qu'admettaient les classiques, nos maîtres? Cette substitution m'inquiète; elle mériterait un examen approfondi pour faire le juste départ entre ce qu'il convient d'en retenir et ce qu'il importe d'en répudier, et une analyse consciencieuse pour en interpréter la signification morale. Je ne peux ici que noter ce phénomène littéraire et le caractériser brièvement.

*
* *

« Le langage des vers est le plus musical que puisse affecter la parole non chantée; or, la musique excelle à favoriser l'aspiration. On pouvait donc prévoir que, tôt ou tard, par le seul raffinement progressif de l'art, ou sous l'influence de quelque pertubation nationale, ou par ces deux causes conjuguées, le désaccord se ferait sentir entre la noblesse propre au verbe poétique et la vulgarité de ce qu'on l'obligeait trop souvent à exprimer. Ce désaccord est, en

effet, devenu sensible, en France, après les guerres du Premier Empire où l'héroïsme enthousiaste avait comme halluciné les âmes, jusqu'à la suprême défaite qui les rendit à elles-mêmes. Lamartine est apparu au moment précis où sa lyre, gravement mélodieuse, se trouvait être le plus fidèle écho des soupirs d'un peuple aspirant aux sommets du rêve, d'où l'avaient exilé les batailles. C'étaient des soupirs de deuil mêlés à des soupirs de délivrance. D'autre part, le vieux levain d'esprit gaulois avait survécu à toutes les épreuves nationales, dissimulé d'abord sous la rudesse et l'emphase révolutionnaires, puis sous la pompe classique et sous la sobriété militaire. La paix lui fut propice : il se raviva comme en témoigne l'immense popularité de Béranger, qui sembla restituer à la France sa jovialité traditionnelle; mais, à y regarder de près, le célèbre chansonnier dut moins sa vogue à un allègre essor des cœurs qu'à une détente générale des nerfs; il la dut, pour beaucoup, à son opposition politique. Son style châtié, d'une pureté laborieuse, contrastait avec son inspiration moins noble, bien que saine encore. Elle était vraiment, en général, trop banale, trop superficielle pour représenter le fond renouvelé de l'âme française. Ce fond ne fut remué et révélé que par la tempête littéraire de 1830.

« *Pas plus que Lamartine, Hugo ne sait rire. Gautier compose* La Comédie de la Mort. *Musset ne fait guère étinceler que ses larmes à travers son*

masque d'élégant frondeur. Baudelaire est sinistre. Leconte de Lisle dans ses poèmes sévères dédaigne même le sourire. Combien d'autres, leurs contemporains, attesteraient la même tendance, si je ne devais borner mes citations! Seul, Banville a ragaillardi la veine française par sa belle humeur faite de verve et de grâce athéniennes. Où sont ses élèves?

« *A mesure que nous nous rapprochons du temps présent, la gaieté de nos pères se dénature et s'éteint. Aujourd'hui, ce que nous appelons gaieté n'est-ce pas une excitation fiévreuse qui trop souvent se traduit par une moquerie sarcastique, une raillerie acérée? Dans les classes cultivées la naïve expansion de la joie en francs éclats se fait de plus en plus rare, le timbre du rire y est grêle et sec. Il y a beau temps qu'on ne chante plus au dessert! La plupart des jeunes gens d'à présent, surtout les plus récents poètes, me semblent tristes par hérédité. La tristesse est chez eux une prédisposition native qui s'exerce sur n'importe quoi; c'est un legs des vaincus à leurs descendants; mais elle a perdu sa grandeur.*

*
* *

« *On aperçoit tout de suite une cause générale au discrédit où est tombée l'ancienne classification des*

poèmes. Elle a été de plus en plus abrogée par le progrès de la tristesse endémique, tapie au fond du rire même et que nous voyons se concentrer dans une portion envahissante de la jeunesse qui fournit les poètes.

« Plus s'est aiguisée, exaspérée la double sensibilité nerveuse et morale, plus l'inspiration poétique a été contestée aux vers qui ne procurent qu'une jouissance d'origine intellectuelle, aux vers dont l'harmonie est au service de la pensée, et n'a d'autre objet que de rendre la formule du vrai le plus possible robuste et mnémonique. Décrire des formes étrangères à la beauté physique, inutiles à la volupté, n'intéressant que la lutte de l'homme avec l'inconnu et sa domination des forces visibles ou invisibles qui l'entourent; demander l'émotion aux aventures de l'intelligence comme à celles de l'amour; admirer le puissant génie des arts mécaniques, leurs prodiges qui arrachent de plus en plus l'âme à la servitude matérielle, à la tyrannie de la pesanteur, les célébrer de pair avec les merveilles des beaux-arts qui caressent les sens pour enchanter l'âme, tout cela ce n'est plus faire œuvre de poète, c'est, du moins, risquer fort d'en perdre le brevet. Je doute même que nos plus récentes écoles de poésie tolèrent chez leurs adeptes l'usage moins ambitieux, mais si fin, si français de l'intelligence, qu'on nomme l'esprit, et qui, Dieu merci, n'est pas mort, mais triomphe au contraire, dans la presse et au théâtre. Cette apti-

tude à saisir des disconvenances inattendues, des dérogations singulières aux rapports habituels des choses leur est pourtant au plus haut degré commune avec les autres écrivains, mais ils réussissent à la dépraver. Ils ne l'exploitent que contre elle-même, pour étonner sans amuser, et ils la méprisent quand elle fonctionne normalement en provoquant le rire. Ils permettent au vers de mystifier, non d'égayer.

« Là ne se bornent pas les excès de l'influence que j'ai signalée. Tous les poèmes, élevés ou spirituels, sévères ou gais dont le sujet comporte un développement quelque peu étendu, sont, en outre, menacés par voie indirecte. Une tristesse, en effet, impropre et hostile à l'action, s'est engendrée qui diminue l'énergie et abat l'essor. Aussi l'haleine est-elle devenue courte chez les derniers venus; ils n'entreprennent pas de vastes créations. « On ne lit plus les poèmes en douze chants », disent-ils. A qui la faute? Je reconnais que le grand public, absorbé par les intérêts matériels et déshabitué des longues lectures par la littérature quotidienne, se refuse aux grands ouvrages. Mais les poètes ont leur public spécial, le seul qui leur importe, et celui-là, composé de tous les poètes par le cœur et par le goût, sinon par l'aptitude à rimer, durera aussi longtemps et plus peut-être que le groupe des professionnels, dont beaucoup déjà ne riment plus; ce public choisi demeure incorruptible et fidèle. Ces lecteurs délicats ont toujours accueilli les poèmes sans parti pris contre leur étendue. Je ne

leur fais pas l'injure de croire qu'ils ne font cas que des brèves compositions. Ce qui manque à nos jeunes poètes, ce n'est ni la matière ni la clientèle, je crains que ce ne soit plutôt le souffle. Ils se contentent de fixer dans leurs vers des impressions fugitives, dont la bizarrerie rachète insuffisamment l'exiguïté. La plupart ne nous entretiennent que d'eux-mêmes.

*
* *

« *Remarquons ici que la poésie personnelle était désignée pour supplanter tout d'abord les divers genres en poésie. On se l'explique aisément. Il n'y a pas de production littéraire, à plus forte raison d'ouvrage poétique où l'auteur n'imprime à quelque degré sa manière propre de penser et de sentir, en un mot son tempérament moral. Le poème didactique, où il se borne à exposer des idées qui ne sont pas nécessairement les siennes, est le genre où perce le moins sa personnalité. Elle s'accuse, au contraire, le plus dans les vers où il nous entretient de ses joies et de ses douleurs, et des événements de sa vie qui les ont fait naître. Entre ces deux termes extrêmes, le poète peut se mêler au sujet qu'il traite dans une infinité de proportions différentes. Par exemple, il peut rendre personnel, dans une certaine mesure, un poème qui a*

pour sujet soit l'action d'autrui, s'il ne s'abstient pas de la juger, s'il la juge à son point de vue, soit le sentiment d'autrui en le réfléchissant dans son propre cœur.

« *Le poète possède éminemment la faculté d'épouser toutes les émotions pour s'en faire l'écho. Exercer cette faculté lui est si essentiel que s'il n'en rencontre pas autour de lui d'assez dignes occasions, il les emprunte à l'histoire ou il les imagine plutôt que de s'en passer; mais quand la réalité présente les lui fournit, rien ne saurait lui être plus favorable; il s'en empare aussitôt et fait vibrer son cœur à l'unisson des grandes secousses de son milieu social. Alors les sujets artificiels qui le plus souvent défraient les poèmes classés abdiquent devant les sujets vivants. Ceux-ci, beaucoup plus saisissants, font reculer tous les autres au second plan. Quand ils ont un caractère général répondant à de vastes courants d'idées et de sentiments nouveaux, il peut arriver que l'âme d'un peuple s'identifie à celle du poète qui la sent frémir en soi. Sa personnalité consiste alors dans son aptitude même à s'approprier, pour les rendre avec le timbre et l'accent individuels, les soupirs, les appels, les cris de la conscience nationale, et même de la conscience humaine dont celle-ci participe. C'est bien aussi le poète qui les pousse, car il éprouve pour son propre compte les espoirs, les regrets, les élans de confiance ou de révolte de ses compatriotes, qu'il s'agisse de politique, de religion ou de tout autre*

intérêt moral, d'ordre positif ou transcendant. Ces conditions accidentelles ne se présentent guère qu'une ou deux fois par siècle; le poète qui les rencontre et n'y est point inférieur fait de la poésie personnelle susceptible d'être en même temps populaire, car ses intérêts propres les plus hauts à ses yeux ne se distinguent pas de ceux de la patrie et de l'humanité. Il y a conjonction, fusion de la poésie personnelle et de la poésie la plus élevée. Le genre (si c'en est un) qui tend à effacer et discréditer les autres est désormais créé. Les poètes sont avertis qu'on peut gagner la faveur publique par autre chose que des inventions ingénieuses et purement imaginaires; qu'on peut puiser en soi, dans la vie de son propre cœur de quoi remuer les autres cœurs, les attendrir ou les agiter. Mais à mesure que s'apaise et se régularise le grand mouvement initial, on oublie peu à peu que pour y réussir il ne faut pas cesser de communier avec eux, il ne faut pas se retirer en soi-même, s'y cantonner et séparer ainsi sa propre émotion de celle d'autrui. En France, depuis que l'ère poétique de 1830 a été définitivement close par le Parnasse contemporain, *recueil de morceaux disparates dont la facture est très diverse mais également scrupuleuse, la scission s'est déclarée nettement et accentuée, dans la poésie personnelle, entre ces deux facteurs. Aujourd'hui le lecteur ne reconnaît plus rien de lui-même ni, trop souvent, rien d'humain dans les affections morales de certains poètes. Il y sent plutôt un défi à la nature;*

ce sont des cas de tératologie psychique inutiles même à la science, parce que la sincérité du monstre est suspecte. Je me hâte d'ajouter que ces cas étranges signalent le péril qui menace chez nous la poésie personnelle, mais ne représentent heureusement pas une perversion accomplie, irrémédiable du genre.

*
* *

« *Une forme a persisté qui ne pouvait pas périr, car elle est admirablement assortie à la secrète horreur des compositions étendues, c'est le sonnet.*

« *Le sonnet présente le rare avantage de s'adapter à toute espèce de sujet simple. Il n'est donné qu'aux maîtres d'en sentir les intimes conditions, qui sont les plus laborieuses à remplir, mais il demeure difficile pour tous, ne fût-ce que par le choix des rimes redoublées. Il n'effraie pourtant pas les indolents; au contraire. A cet égard, la psychologie de sa confection est très curieuse. Ce travail exige, outre l'habileté, beaucoup de persévérance; mais, comme il n'engage pas l'activité mentale à long terme comme un grand poème, la persévérance peut prendre son temps et faciliter l'effort en le divisant par des relais; elle peut, en un mot, le concilier avec la nonchalance. La lenteur des points ne compromet pas l'achèvement de*

cette exquise tapisserie, et n'eût-on pas la patience de l'achever, on n'aurait pas à sacrifier un commencement trop considérable; mais on la termine : tout le canevas tient dans la main, et rien ne favorise mieux la constance. De là vient qu'on n'a jamais tant fabriqué de sonnets qu'aujourd'hui. Mais combien en faut-il pour valoir un long poème ? — « Un seul ! » répondent nos jeunes confrères. Oh ! celui-là est rare. Nous savons tous où il se trouve, mais ce n'est pas chez eux. Qu'ils l'accomplissent donc, et je pardonnerai de bon cœur à cet ouvrage d'une valeur sans mesure l'étroite mesure de son cadre, qui le rend complice de leur faible essor.

« Il va de soi que les sonnetistes ne sont pas enrôlés dans le parti de la révolution en poésie. Je les en félicite et leur en sais beaucoup de gré ; je voudrais leur fouetter le sang, les pousser aux héroïques travaux de notre art, je voudrais régénérer leur inspiration languissante. Nous avons besoin de recrues pour lutter contre les entreprises des novateurs qui menacent l'intégrité, l'essence même de la versification française.

« La poésie traditionnelle, en effet, n'est pas seulement atteinte dans sa classification, ce qui ne serait pas un malheur ; elle est, en outre, attaquée d'une façon plus grave dans sa technique.

« La distinction entre le vers et la prose est, en réalité, supprimée par les derniers novateurs. Ils sont en train d'inaugurer une troisième espèce de

langage dont les spécimens ne m'ont pas encore révélé la définition. Je n'aperçois que trop clairement en quoi ce verbe nouveau diffère de la poétique en honneur jusqu'à présent, mais je n'ai pu découvrir ce qui le distingue d'une prose harmonieuse, et je persiste à penser que la plus harmonieuse des proses manque néanmoins des ressources fournies par la musique proprement dite au vers tel que je l'admire chez mes maîtres.

« *Quelques débutants très bien doués et même des poètes déjà formés, dont la vocation supérieure est indéniable, se sont fourvoyés, par une étrange aberration, dans cette aventure littéraire d'où ne pouvait sortir qu'une langue hybride dont les lois échappent à toute formule précise. Nous tendons la perche aux premiers avec l'espoir de les sauver. Quant aux seconds, c'est leur affaire, ils sont majeurs. Tout ce que nous pouvons espérer d'eux, c'est que les secrètes protestations de leur excellente oreille auront insensiblement raison de leur apostasie, car les règles essentielles de la versification sont des lois toutes physiologiques, des lois de la nature qui s'imposent à la parole dans le progrès séculaire de ses tentatives pour se rendre le plus musicale possible au moyen du rythme définissable, mais sans le secours de la gamme qui la transforme en ce qu'on nomme le chant.*

« *C'est précisément ce caractère physiologique des lois fondamentales du vers, qui rassure et autorise à*

espérer pour un avenir plus ou moins prochain le retour des révoltés de bonne foi à la discipline de notre art, au moins dans ce qu'elle a d'étranger et de supérieur à la convention. Au demeurant, cette révolte aura servi à nous faire discerner ce qui, dans nos règles, n'est qu'habituel et partant sujet à réforme. Il n'est pas impossible que l'organisme humain évolue encore, que l'ouïe se modifie chez les Français, mais on peut affirmer sans crainte que, si elle change, ses altérations ne se font point par à-coup, mais procèdent avec une extrême lenteur, imperceptibles pendant des siècles. Soyons donc assurés que la nature violentée reprendra ses droits, comme la pesanteur, après des oscillations, ramène le pendule à la verticale.

« *La défaillance, l'appauvrissement de l'inspiration poétique pourrait inquiéter davantage. Il semble, en effet, que l'horizon du rêve se rétrécisse, que l'émotion perde en profondeur en même temps que se rapetisse la pensée qui l'alimente; il semble qu'il y ait dans les sentiments je ne sais quoi de morbide et d'affecté qui défie la sympathie, et dans l'expression une recherche prétentieuse qui l'obscurcit à plaisir comme pour défier aussi l'intelligence. Quand je lis certains ouvrages de la muse récente (qui n'est pas sans modèle, à vrai dire, chez ses aînées), je m'étonne de mon peu d'ouverture d'esprit au sens et à la beauté qu'ils recèlent; j'y suis totalement bouché, mais j'ai la fatuité de ne pas m'en alarmer pour moi-même.*

*
* *

« *Je reconnais trop tard que, pour les lecteurs dispensés d'être au courant de notre littérature, cet aperçu rapide et sommaire, où d'ailleurs les faits saillants ne portent l'étiquette d'aucun nom, doit demeurer plein d'énigmes. On ne s'entend à demi-mot qu'entre compatriotes. Nos frères du Canada, si fidèles au souvenir de leur origine, me pardonneront de ne les avoir pas traités en étrangers. Ils n'ignorent pas quels chefs de file dirigent le mouvement de la poésie française. Je dois néanmoins à mon pays de prévenir les conclusions pessimistes que d'autres pourraient tirer de mes critiques, si je n'en signalais la contre-partie et les correctifs.*

« *La ruine des genres en poésie n'a nullement entraîné celle de la poésie même, tant s'en faut! Cette ruine a plutôt opéré la sélection de ce qui doit s'appeler proprement la poésie. C'est, en effet, dans le creuset des grandes épreuves, comme je l'ai rappelé, que la vraie poésie, au signal de Lamartine, de Hugo et de leurs émules, s'est dégagée des éléments qu'elle ne reconnaît pas siens, des états d'âme qui n'ont rien de commun avec elle et usurpaient le langage rythmé, ou du moins le lui empruntaient. Elle n'a certes pas*

la gaieté pour trait distinctif, mais tous les modes de la tristesse ne relèvent pas d'elle, et j'ai indiqué les altérations malignes ou vicieuses tendant à dépouiller la tristesse de ce qui l'ennoblit; à lui ôter le don des larmes et la profondeur, qui est la beauté du soupir. La tendance, d'abord salutaire, à prendre la destinée humaine au sérieux a dévié du côté qui ne mène pas à l'espérance et à la virilité.

« *On a blasphémé, on a ricané, on a enfourché le balai du sabbat, mais, d'autre part, de graves esprits demeuraient les incorruptibles dépositaires des ferments de la poésie généreuse. Je pourrais citer plus d'un poème d'une rassurante envergure. Si de pareilles œuvres ne sont pas nombreuses, il suffit qu'elles soient d'ordre supérieur, et si elles ne sont pas populaires, c'est que la distinction par essence ne l'est pas, avant que le suffrage des critiques, maîtres de la renommée, lui ait formé une auréole.*

« *Au milieu des floraisons débiles ou vénéneuses de notre art, je ne prendrai à témoin de sa vitalité persistante que la dernière création d'un poète en pleine vigueur d'âge et de talent, je signalerai, en passant, l'héroïque entreprise du vicomte de Guerne dans son grand poème* Les Siècles morts, *dont le troisième et dernier tome a tout récemment paru. Les beaux vers y abondent. Les noms de proches amis se pressent sous ma plume, mais l'impartialité me serait trop difficile et surtout je ne me suis pas attribué la fonction de l'avenir, la périlleuse mission d'assigner*

les rangs. Je me suis efforcé seulement d'en marquer et d'en justifier les distances, afin d'empêcher qu'on ne les confondît. Les plus hauts ne sont pas encore devenus inaccessibles en France. L'échelle de la gloire s'offre à la jeunesse; n'est-il pas regrettable que, dans l'élite des candidats à la palme, plusieurs, des mieux bâtis pour y atteindre, s'attardent à quelque échelon moyen pour le décevant plaisir de s'en faire un trapèze et d'y exécuter, à la stupéfaction du public lettré, des tours de force et d'agilité. Puissent-ils, après un louable rétablissement, continuer l'ascension dont ils sont capables. C'est la grâce que je leur souhaite pour leur honneur et celui de leur patrie. »

Voici maintenant ma lettre à Mounet-Sully :

« Mon cher ami,

« Dans quel embarras vous me jetez ! Comment vous satisfaire ? Vous m'annoncez votre intention de donner une lecture de mes vers à la salle des Conférences, et vous me demandez de vous dicter le choix des pièces que vous lirez, et même de vous dire ce que je pense de mes propres poésies ! Comment croirait-on que je pusse en penser du mal puisque je les ai publiées ? Mais comment en dirais-je du bien sans être suspect de partialité ?

« Quand nos ouvrages nous ont quittés, il faut qu'ils se défendent et s'expliquent eux-mêmes; nous

ne pouvons plus rien pour eux. C'est plutôt vous, nos interprètes, qui, par l'artifice de la récitation, pouvez en dissimuler les défauts et en signaler les qualités; par cette complicité vous en faites la critique la plus sagace; vous en êtes les avocats, et, mieux que personne, les avocats connaissent et savent couvrir les faiblesses de leurs clients. Je n'ai donc rien à vous apprendre. Il se pourrait même que mes indications, si vous les suiviez, fussent de nature à vous égarer. J'ai peu d'aptitude en effet à la composition dramatique, celle qui intéresse le plus un auditoire.

« *L'analyse des sentiments, indépendamment des circonstances qui les ont fait naître, m'est beaucoup plus habituelle que le récit de ces circonstances et la mise en scène des personnages. Le plus souvent d'ailleurs le personnage est moi-même; or, on livre plus volontiers ses sentiments que sa vie, et la vie seule fournit des effets scéniques. J'inclinerais donc à vous recommander les poésies sans action, un peu subtiles, où je me suis complu à observer mes émotions les plus intimes. Je pressens que ces pièces ne vous donneraient pas toute sécurité; elles exigent de l'auditoire une attention trop soutenue. Dans un récit, un vers perdu n'en empêche pas l'intelligence, le sens général y supplée; mais, dans une poésie psychologique, il suffit de la moindre distraction de l'auditoire pour le dérouter complètement; il faudrait que vous pussiez lui faire la lecture en lui laissant le livre en main. C'est que j'ai conscience que mes vers*

n'ont pas toujours la clarté désirable, et il n'est pas de pire défaut pour une lecture en public. Sainte-Beuve leur a reproché de manquer d'air, et, quoi que j'aie fait pour les aérer, je n'y ai pas réussi entièrement.

« *J'ajoute, mon cher ami, qu'il ne m'a pas été aussi facile que je l'avais cru de faire un triage dans mes poésies pour vous signaler celles que je préfère. J'ai dû feuilleter mes recueils depuis mes premiers vers publiés jusqu'aux plus récents, et je ne savais trop où fixer mon choix, car, à vrai dire, je trouvais peu de pièces dont je fusse tout à fait content. A l'âge où les émotions poétiques ont le plus de naïveté, il est rare qu'on ait acquis déjà les secrets profonds de la versification; et plus tard, quand on les possède, il est plus rare encore d'avoir conservé la fraîcheur et la sincérité de l'inspiration. On est fatalement moins artiste dans le temps où l'on est le plus impressionnable et moins poète dans celui où l'on est devenu maître de son art. Je ne relis presque aucune de mes premières poésies sans y regretter l'inexpérience du rimeur, et, d'autre part, les dernières me semblent moins inspirées, moins touchantes, bien que l'oreille et le goût y soient moins souvent blessés.*

« *Je suis alors tenté de retoucher la facture des unes et de réchauffer l'accent des autres, mais je m'aperçois bientôt que je me mens à moi-même et que je n'en améliore vraiment aucune. Au début de mes essais littéraires, avant que j'eusse encore rien publié,*

je versifiais fort vite avec une grande facilité; mais j'ai senti ce don d'improvisation s'affaiblir chez moi à mesure que je prenais une conscience plus entière de mon art, et ce qui fut d'abord un jeu m'est aujourd'hui devenu un très pénible labeur. Je n'oublierai jamais l'époque décisive où cette transformation s'est opérée dans ma manière de travailler.

« *C'est chez Leconte de Lisle, il y a une quinzaine d'années, dans les réunions où il voulut bien m'admettre, que j'ai pour la première fois bien compris ce que c'est qu'un vers bien fait. J'étais novice alors; j'écoutais avidement les récitations que plusieurs des disciples, et parfois le maître lui-même faisaient de leurs poésies inédites, et je fus frappé de l'admirable solidité des vers de ce poète altier, vers dont sa diction grave et lente accentuait la plénitude et la force.*

« *J'appris à cette école que la richesse et la sobriété sont données toutes deux à la fois par la seule justesse. Le mot juste prit à mes yeux toute sa valeur et je résolus aussitôt de m'appliquer à bannir de mes vers ces qualificatifs vagues, trop généraux, qui ne sont que des chevilles, pour n'y conserver que ceux qui s'imposent. Voilà la leçon que je dois au chef de ce groupe de débutants dont la plupart allaient bientôt s'appeler les Parnassiens, nom que j'ai porté aussi et que je serais bien ingrat de renier aujourd'hui. L'importance que les Parnassiens ont attachée à la plastique du vers, c'est-à-dire à sa beauté purement mu-*

sicale, indépendamment de la pensée ou du sentiment qu'il exprime, cette importance ne peut être bien sentie que des poètes; elle intéresse beaucoup moins le public.

« Il y avait, du reste, de la passion et par suite quelque exagération dans ce culte de la forme. Cet excès a peut-être empêché le public de remarquer une autre qualité de cette école, à savoir l'horreur de la vulgarité, de la banalité des épithètes; et, si l'on veut bien reconnaître qu'une épithète banale n'est jamais absolument juste, puisqu'elle ne caractérise pas particulièrement le sujet, on conviendra que les Parnassiens ont rendu service à la génération actuelle des poètes. Ils n'ont fait, en somme, que pousser jusqu'au scrupule le souci des plus grands maîtres, c'est-à-dire la beauté et la distinction du langage.

« Je profitai donc de cette leçon. Je la mis au service de mon propre idéal qui différait beaucoup de celui de mes confrères parnassiens. Je m'efforçai d'imiter la perfection de leur forme, mais je revêtis de cette forme un fond qui était mien. Je n'essayai pas en effet de les égaler dans la peinture des choses matérielles, dans la description des dehors de la nature et de l'homme; je n'avais, pour y réussir, l'imagination ni assez vive ni assez riche. Je m'en tins à l'expression de mes sentiments intimes, de mes pensées, même des idées abstraites, ce qui a été, je l'avoue, mon écueil. S'il est toujours difficile de rimer richement sans rien sacrifier de ce qu'on veut

dire, j'ai éprouvé que cette difficulté s'accroît à mesure que les sujets traités s'adressent davantage à la raison et que par cela même la logique enchaîne plus rigoureusement les idées.

« *Il y a dans l'imagination une liberté très favorable au choix des rimes; la raison, au contraire, impose étroitement ses conditions au discours, elle restreint le nombre de mots dont le rimeur peut disposer. J'ai senti, par exemple, en traduisant le premier livre de Lucrèce, combien il est rare de pouvoir bien assortir les rimes quand il s'agit de rendre sans aucun compromis la pensée d'un autre. On s'en aperçoit également quand on s'astreint à respecter sa propre pensée comme celle d'autrui, c'est-à-dire à la rendre exactement dans ses vers. J'ai remarqué aussi que la versification est plus difficile dans la poésie personnelle où l'on exprime ses propres émotions. Les états de l'âme ne se prêtent pas aussi aisément à la description en vers que les objets du monde extérieur. L'objet extérieur pose devant vous, il demeure intact aussi longtemps que vous le voulez, soit sous vos yeux, soit dans votre imagination, et le sentiment qu'il éveille en vous dure autant que sa présence; c'est un modèle permanent. Un bel arbre que je veux décrire ne m'échappe point; il me laisse tout le temps de choisir les épithètes les plus propres à le dépeindre exactement. Mais en est-il de même d'un mouvement de l'âme, d'une secousse du cœur, d'une impression morale que je veux rendre, quand ce sont*

mes propres douleurs ou mes propres joies qui me servent de modèle? Pourrai-je alors couserver le sang-froid nécessaire à la recherche d'une rime riche? Et si j'attends que mon ébranlement moral ait cessé, l'absence du modèle intérieur que j'ai à copier ne nuira-t-elle pas à l'exactitude de la copie même? Comment être à la fois sincèrement ému et attentif aux moyens d'exprimer l'émotion? Ne semble-t-il pas monstrueux que la préoccupation de versifier accompagne un chagrin véritable? On répondra peut-être qu'il en est de tous les sentiments comme de l'indignation, qui, a-t-on dit, fait les vers; que l'inspiration naît du sentiment même, et que l'inspiration, étant spontanée, n'exige du poète aucune réflexion sur l'état de son âme. Il souffre et il chante sans qu'on puisse diviser ces deux actes. Mais il s'en faut bien qu'il en soit toujours ainsi. Autrefois, quand l'oreille n'avait pas encore été habituée à une richesse continuelle de la rime, et qu'on ne chicanait pas trop le poète, il pouvait versifier d'inspiration; le mouvement du vers y gagnait, si la précision y perdait. Aujourd'hui, l'improvisation est impossible, à moins de faire des bouts-rimés, c'est-à-dire d'adapter une pensée quelconque à des mots donnés, au lieu d'ajuster ces mots à l'expression exacte d'une pensée prédéterminée. Il faut nécessairement que le poète fasse avec réflexion un choix délicat et une singulière force de volonté lui est indispensable pour ne se relâcher en rien de sa probité d'écrivain. Il doit acquérir l'ha-

bitude de fixer ses impressions les plus fugitives assez énergiquement et assez longtemps dans son âme pour pouvoir les arrêter et les placer en quelque sorte hors de lui et devant lui; c'est en les maintenant ainsi comme des modèles sous l'œil de la conscience qu'il peut chercher à loisir sur la palette du langage les tours justes qui les expriment.

« *Ne croyez pas, toutefois, mon cher ami, que cette réflexion substituée à l'improvisation soit exclusive de tout enthousiasme et de toute chaleur, et que le poète, pour être un bon ouvrier, doive être impassible. Il se produit alors un phénomène intérieur fort étrange : loin de nuire à la vivacité de l'impression, ce retour de l'âme sur son propre état lui en donne une conscience plus profonde et lui fait savourer non seulement ses joies, mais encore ses douleurs mêmes, en élevant l'émotion jusqu'à la sphère de la beauté, où elle devient musicale et se transfigure. Ah! qui expliquera ce délice profond que ressent l'artiste à caresser par le rythme et la rime ses plus sincères désespoirs d'homme! Il soulage ses douleurs en les exprimant par des vers soignés comme en les pleurant lentement. Le chagrin, le deuil, au lieu d'être profanés par l'élaboration artistique, en sortent au contraire sacrés.*

« *En essayant de définir cette espèce de dédoublement du poète, en qui l'artiste observe l'homme, je songe à l'état où j'étais en composant la petite pièce* le Vase brisé, *l'une des premières dont j'aie tra-*

vaillé les vers avec une complaisante rigueur. Je ne l'ai pas improvisée : la feuille où je l'ai écrite était couverte de ratures; et pourtant il n'en est peut-être aucune qui m'ait été suggérée par un sentiment plus triste : c'est la sincérité même de ma tristesse qui m'obligeait à des corrections répétées pour en atteindre l'expression exacte : la difficulté de rencontrer le mot absolument juste me faisait sentir les moindres nuances qui distinguent les termes, et par conséquent les intimes caractères du chagrin dont je souffrais. L'art qui le rendait plus sensible me consolait en même temps, comme pour me récompenser de mon respect pour lui.

« *Je m'aperçois, mon cher ami, que je me suis attardé beaucoup à vous entretenir de la versification. N'en soyez pas surpris; sans une forme achevée il n'y a pas d'œuvre durable. Qu'est-ce, en effet, que la forme, sinon le fond même rendu extérieur et saisissable? Aussi voyons-nous les hommes oublier tous les ouvrages de l'esprit qui ne leur rendent pas le service de formuler définitivement ce qu'ils éprouvaient sans pouvoir l'exprimer. Leur mémoire n'est pas ingrate; on peut compter qu'elle est rendue fidèle par le bienfait d'un mot juste et bien placé.*

« *Je voudrais, mais brièvement (cette lettre est déjà trop longue) vous parler des sujets que je traite avec prédilection. Outre la peinture des affections obscures et ténues de l'âme, qui a surtout occupé les premières années de ma carrière, je dois à mon édu-*

cation scientifique et à ma passion pour la philosophie un ardent désir de faire entrer dans le domaine de la poésie les merveilleuses conquêtes de la science et les hautes synthèses de la spéculation moderne. Peut-on posséder les notions générales de l'astromie, par exemple, sans se détacher des conceptions mythologiques dont se compose en grande partie le fonds de la poésie antique? Combien le char d'Apollon, ses flèches d'or et le galop de ses coursiers nous semblent misérables, comparés à l'effrayante splendeur du soleil énorme que nous connaissons aujourd'hui! C'est cette impression que j'ai tenté de rendre dans ma pièce intitulée le Lever du Soleil, *où j'ai voulu mettre en relief la poésie du mouvement vrai de la terre. Combien l'hypothèse récente de l'évolution et les découvertes de la géologie reculent les limites que nous assignions à l'ancienneté de la vie terrestre et agrandissent l'horizon du passé!*

« *Le domaine de la poésie est aussi étendu que celui du beau. Or, par le progrès des connaissances humaines, une infinité d'objets qui n'auraient pas encore ébranlé le sens esthétique de l'homme et qui, par suite, n'étaient pas matière à poésie le sont devenus. Certes Homère est admirable: mais, je l'avoue, aucun passage de ses poèmes n'a fait courir dans tout mon être le frisson d'enthousiasme que j'ai ressenti quand, pour la première fois, mon imagination a suivi l'élan de ma pensée dans l'espace infini pour m'y représenter le peuple innombrable des astres*

soumis à la loi si simple de Newton. J'admire l'intuition du génie pénétrant de Shakespeare, quand il nous révèle par un mot ce qui se passe dans le plus secret repli du cœur; mais, je l'avoue encore, si le cœur est un abîme, le ciel en est un autre, et le doigt de Le Verrier, marquant dans le ciel, sur la foi de ses calculs, la place précise d'une planète inconnue, me remplit d'un étonnement sublime qui ne remue pas moins le poète en moi.

« *J'ai dit que les féconds efforts de la pensée moderne dans la science et la spéculation relèvent de la poésie parce que les résultats en sont beaux. Mais qu'est-ce donc que le beau? Ce mot n'a-t-il aucun sens? Hélas! quelques hommes sentent le beau, un moins grand nombre l'expriment, personne ne le définit. De là vient que tant de prétendus artistes abusent de notre impuissance à dire qu'elle en est l'essence pour nier qu'il soit essentiel à l'art. Ils nous forcent d'admirer, non leurs modèles qu'ils imitent sans choix, mais leur seule habileté de copistes, non leur goût, car le goût implique le discernement, mais leur indifférente puissance d'observation.*

« *Supposons qu'il soit accordé à tous les hommes de copier exactement la nature et d'en observer tous les traits; dans ce cas, n'y aurait-il donc au monde que des artistes? Ces seules aptitudes suffiraient-elles à conférer ce titre à tous indistinctement? Quel nom réserverait-on alors à ceux qui, tout aussi clairvoyants et adroits que les autres, auraient en outre*

sur eux l'avantage de savoir distinguer et faire saillir parmi les caractères du modèle les traits rares dont l'harmonie constitue ce que nous appelons la beauté?

« Ne souffrons donc pas, mon cher ami, que ce noble nom d'artiste puisse être trop aisément prodigué. Donnons-le seulement à celui qui, tout en empruntant à la nature toutes les lignes et toutes les couleurs pour que son œuvre soit vraie, les choisit cependant pour que sa création soit belle; car c'est celui-là qui nous procure les seules voluptés vraiment artistiques, celles dont nous n'avons jamais à rougir.

« Mais où vais-je, mon cher ami? Il est temps que je termine cette lettre qui devient sentencieuse et dégénère en discours comme si je ne prêchais pas un converti.

« Je vous serre bien cordialement les mains. »

Cet ouvrage ne prétend pas traiter à fond les questions si complexes et si ardues que risque d'évoquer son titre dans l'esprit du lecteur. On y trouvera seulement un examen attentif des conditions les plus essentielles, fondamentales, de la poétique française, et quelques vues générales sur les sources où le poète puise une inspiration digne de son rôle social et de son art.

Pour remplir ce programme restreint, il m'a suffi de rassembler divers écrits dispersés, publiés

dans l'intervalle d'une vingtaine d'années, quelques articles de revues, plusieurs préfaces composées pour des volumes de vers dont les auteurs partageaient mes principes et dont ils m'avaient fait l'honneur de me confier le patronage, et enfin quelques allocutions prononcées dans des réunions littéraires. Ces écrits ont formé le corps de l'ouvrage; ils en ont, par contributions intégrales ou fragmentaires, fourni les dix chapitres, dont les titres ont été dictés par les diverses matières que, dans ma carrière, j'ai rencontré et saisi l'occasion de remuer. Le lecteur voudra bien me pardonner les redites inévitables dans cette collection de morceaux dont plusieurs ont trait à une même question et que je n'ai eu ni le loisir ni, je l'avoue, la patience de fondre ensemble. Au surplus, la même idée considérée à divers points de vue et différemment exprimée ne saurait qu'y gagner en netteté dans l'esprit qui la reçoit comme dans l'esprit qui la propose.

Mon livre l'Expression dans les Beaux-Arts *laisse l'art des vers et la poésie en dehors du champ d'étude que circonscrit son titre, mais, en réalité, le vers est la forme la plus puissante dont dispose le langage pour exprimer l'aspiration à la fois vague et infinie qui défraie les rêves du poète. Le présent ouvrage est le complément qu'appelait le précédent; il est, du moins, une ébauche, inégale sans doute, mais poussée toutefois assez loin dans les principaux chapitres. Tel qu'il est, je puis le présenter au lec-*

teur comme mon testament littéraire. Il y verra dans quel esprit et selon quels principes j'ai écrit en vers; ni cet esprit ni ces principes n'ont plus chance de varier en moi, et je crois pouvoir répondre que le testament n'aura pas de codicile.

PREMIÈRE PARTIE

La Versification

CHAPITRE PREMIER

ÉTUDE
SUR LES FONDEMENTS PHYSIOLOGIQUES
DE LA VERSIFICATION

CRITIQUE
DES TENTATIVES DE LA RÉFORMER

CHAPITRE PREMIER

ÉTUDE
SUR LES FONDEMENTS PHYSIOLOGIQUES
DE LA VERSIFICATION

CRITIQUE
DES TENTATIVES DE LA RÉFORMER*

Il convient de considérer la versification indépendamment de la poésie et de l'étudier tout d'abord, car la première ne suppose pas nécessairement la seconde. La La comédie en vers, la satire, la fable, le poème didactique, par exemple, peuvent intéresser par

* Les pages qui composent ce chapitre ont paru séparément dans un opuscule publié en 1892 et intitulé *Réflexions sur l'Art des vers.*

la peinture d'objets ou par des pensées qui n'ont rien de ce qu'on appelle proprement poétique, c'est-à-dire aucune tendance à élever l'âme au-dessus ou, du moins, à la limite de la condition terrestre. Le langage des vers n'est pas confiné dans la seule expression des sentiments poétiques.

Que les géomètres sont heureux! Leurs querelles ne sauraient durer *, celles des artistes sont interminables. C'est que les premiers doivent définir ce dont ils parlent, tandis que les seconds croient pouvoir s'en dispenser. A vrai dire, dans une large mesure, ils n'y sont pas tenus : presque toujours l'objet de leur dispute échappe à toute définition parce qu'il relève immédiatement de la sensibilité. Ce qu'il y a de personnel dans leur manière de sentir, la raison d'être de leurs œuvres, ce qui en fait le prix, l'originalité, ne peut se traduire que par leurs œuvres mêmes. Aussi rien n'est-il plus vain, plus décevant que de leur demander l'exacte formule de leurs aspirations; quand ils la donnent, elle n'est pas précise et n'est guère intelligible que pour eux-mêmes. Dans la polémique, leur situation est bien différente de celle des géomètres. Pour peu qu'ils soient consciencieux et modestes, elle devient fort désavantageuse. Ils ne se dissimulent pas que leur foi manque, par essence, de fonde-

* Sauf toutefois sur les fondements métaphysiques de leur science.

ment rationnel, et le respect même qu'ils ont de leur idéal les empêche de le livrer mal défini à une discussion qui l'offense; enfin leur défiance d'eux-mêmes accroît leur impuissance à se faire comprendre. Au contraire, s'ils sont affranchis de tous ces scrupules, ils ont beau jeu. Il leur suffit d'émettre un programme de principes, et pour l'autoriser, de déclarer qu'ils sentent ce qu'ils affirment; personne n'est en mesure ni en droit de contester des assertions de cette origine. Sans contrôle elles peuvent, sans péril, être outrecuidantes et impertinentes. Il n'en va pas de même des propositions géométriques; celles-ci ne valent que par les preuves et se rendraient ridicules si elles prétendaient s'en affranchir et demeurer des opinions individuelles sans perdre leur autorité. Comme, d'autre part, la conscience et la modestie sont hors de cause dans le raisonnement, chacun pouvant en vérifier la justesse, les géomètres ne connaissent pas entre eux les inconvénients de la pudeur et de la fierté timide. Ajoutons qu'ils n'ont jamais besoin de s'injurier mutuellement, puisqu'ils ont d'infaillibles moyens de se convaincre. Ils sont bien heureux! Oh! produire une indiscutable beauté, comme celle d'un théorème démontré avec une simplicité ingénieuse, avec élégance en un mot, et d'une si haute portée que la prédiction d'un mouvement céleste en dépende! Vous est-il

permis à vous autres, artistes, à vous surtout, poètes, de goûter jamais le tranquille orgueil d'une création pareille, d'une œuvre qui force l'envie au respect par la crainte du ridicule? La découverte de la vérité impose le respect aux vieillards mêmes envers le plus jeune des savants; vous, vous en êtes réduits à ne l'oser réclamer que pour votre âge, sans l'obtenir toujours de vos cadets qui débutent, et ils sont encore plus à plaindre que leurs aînés.

Qu'on s'imagine, en effet, la situation d'un jeune homme d'une vingtaine d'années débutant aujourd'hui dans l'art des vers. Il en a eu le goût dès l'adolescence, il y était enclin; il en a, peu à peu, tout seul, appris les règles, d'abord par la culture des poètes classiques et par des conseils recueillis de divers côtés; puis il s'en est assimilé les secrets, les ruses et les derniers raffinements par la lecture des plus récents chefs d'école et le commerce de leurs zélateurs. Il souffre de ses amours, de l'aigre ou sourde opposition d'une famille alarmée, et trop souvent de la pauvreté, qui l'enchaîne à un odieux gagne-pain. Ce sont des déboires, des désillusions, les mille douleurs juvéniles, qui, en général, lui fournissent ses premières inspirations, mélancoliques, révoltées ou amères. Aussi, le plus souvent, commence-t-il par s'adonner à la poésie personnelle. Versifier est un besoin de son cœur; mais tout le monde ne

s'intéresse pas à ses peines intimes et, en outre, beaucoup d'émules lui disputent l'attention publique, très difficile pour tous à conquérir sur les renommées consacrées. Il s'étonne du faible écho de ses soupirs, du court retentissement de ses cris, et il est tenté d'en accuser la négligence de son éditeur qui n'en peut mais, plutôt que de s'en prendre à l'indifférence des lecteurs. Il n'a pas conscience encore de la vraie cause de son insuccès, parce que, dans la poésie, on peut demeurer médiocre avec une grande habilité technique, beaucoup d'instruction, beaucoup de mélancolie, de révolte et d'amertume. Pour y réussir, il ne suffit pas d'être à un haut degré impressionnable, qualité commune à un grand nombre d'hommes, ni d'être érudit, ce qui est plus rare mais non pas unique, ni même d'exceller dans l'évocation et l'ajustement de rimes surprenantes, dans l'emploi de toutes les ressources du rythme, ce qui est encore accessible à plusieurs. Le poète doit, par surcroît, user de ces divers avantages avec tant de discernement, de justesse et de sincérité, qu'il fasse passer dans l'expression de ses sentiments, le caractère propre, irréductible, inaliénable qui chez lui les différencie des mêmes sentiments chez tout autre. Chaque individu est apte à aimer, espérer, craindre, mais partage ces aptitudes avec n'importe qui; il n'en a pas le monopole; ce que nul autre ne peut pos-

séder intégralement comme lui, c'est cela même qui l'individualise; ce qui fait son originalité, c'est ce que son tempérament imprime de personnel à l'amour, à l'espérance, à la crainte. Les sentiments généraux se particularisent en devenant siens, c'est-à-dire en empruntant les qualités de son âme, tout comme l'expression de ces sentiments sur son visage en contracte les caractères particuliers, qui la distinguent de ce qu'elle est sur les autres visages. Or, le style, qui est l'animation, la vie du langage, constitue pour l'écrivain une seconde physionomie destinée à suppléer celle que le lecteur ne voit pas; l'une doit donc être l'exact équivalent de l'autre; l'âme doit se peindre sur l'une aussi fidèlement que sur l'autre. Mais combien s'en faut-il que la plastiscité mimique du langage égale celle de la physionomie corporelle, que les phrases soient aussi dociles aux battements du cœur, aussi souples, aussi mobiles que les traits, surtout quand elles sont soumises aux lois inflexibles de la versification! Combien la phrase, qui est une ligne brisée, est-elle moins sinueuse qu'une ligne courbe (celle du sourire par exemple), et combien la mosaïque des mots est-elle moins nuancée qu'une gradation et un mélange de tons (telle la rougeur pudique sur un front lilial). La nuance, comme la sinuosité, efface la juxtaposition; elle est la commune et indiscernable limite de deux

choses qui se fondent et s'atténuent mutuellement à leur point de contact; elle participe des deux à la fois sans être ni l'une ni l'autre. L'originalité de l'écrivain, ainsi que nous l'avons définie, se traduit dans ses œuvres par le choix des sujets qu'il traite et par ce qu'il y met de soi. Tant de variations des mêmes sujets ont tant de fois défrayé les recueils de poésies, les mêmes thèmes éternels de la douleur, spécialement de la peine d'amour, ont inspiré déjà de si nombreux et si excellents poètes que les productions sincères des derniers venus ne peuvent plus guère se distinguer entre elles, et des précédentes, sinon par des nuances reflétant la plus intime personnalité de chacun d'eux, ce qui les distingue de ses semblables les plus rapprochés. Il en résulte la nécessité pour chacun d'avoir recours aux plus délicates ressources du langage. Mais pour les découvrir et les utiliser, la volonté ne suffit pas; il faut le don, qu'elle ne saurait suppléer et qui est partie intégrante du génie poétique. En poésie, comme dans les autres arts, l'aspirant, si bien doué qu'il soit d'ailleurs, n'est pas devenu artiste, dans le sens rigoureux du mot, tant qu'il s'en tient à caresser intérieurement son émotion, tant qu'il se borne à rêver et à imaginer sans traduire au dehors ce qu'il éprouve, sans le revêtir d'une forme sensible. Or, cette traduction, pour être fidèle, suppose une aptitude spéciale : à savoir,

dans les arts plastiques, la correspondance exacte entre l'image visuelle et la main, et, ici, entre l'état de l'âme et la fonction poétique du langage. La sincérité, la conscience dans l'exécution consiste pour le poète, comme pour les autres artistes, à n'y pas transiger avec ce qu'il sent. Est-ce à dire qu'il soit condamné à repousser comme non avenue toute idée, toute idée suggérée par la rime, dont parfois l'exigence, sans l'induire à violenter sa pensée, en dispose passagèrement? Point du tout; ce sont là des rencontres heureuses, non des trahisons. Ce qu'il doit s'interdire, ce sont les compromis inavouables, les chevilles de mots, par exemple, et, licence moins naïve, les chevilles de vers entiers dont l'intrusion parasite prostitue la pensée à la rime. La mauvaise foi s'insinue par là dans l'exécution avec plus ou moins d'adresse et, chez certains virtuoses, avec un art qui arrive à la racheter.

Mais il y a des cas où elle abuse, sans rachat, du privilège d'impunité que lui assure l'inviolable asile du for intérieur où elle se retranche. Comment convaincre de mauvaise foi un artiste? Comment lui prouver qu'il n'exprime pas ce qu'il sent, qu'il ne sent pas ce qu'il exprime, que son style est contrefait et manque de naturel? Des présomptions seules sont permises. Il en est auxquelles on peut se fier sans jugement téméraire : l'absence de sincérité se dénonce par des

excès dénués de passion, des bizarreries à froid. La physionomie du langage, dès qu'elle est faussée, agit sur le lecteur de la même façon que celle du corps sur le spectateur par l'affectation des manières, par des gestes composés, par une démarche prétentieuse ou volontairement déhanchée. Quand un acrobate chemine sur une corde raide, quand un gamin fait la roue, on ne prend pas ces exercices pour leur allure spontanée; et quand ils marchent naturellement on s'aperçoit qu'ils n'ont ni grâce ni distinction. De même certaines poésies étranges accusent chez leurs auteurs l'unique dessein d'étonner, et il y a gros à parier que les premiers vers où ils ont tenté la sincère expression de ce qu'ils sentaient décèlent par leur médiocrité une égale médiocrité d'inspiration. N'est-il pas présumable encore ou, du moins, à craindre que de jeunes poètes, d'ailleurs bien doués à tous égards, impatients de l'obscurité, se laissent entraîner à imiter ceux-là afin de forcer l'attention publique, faute de réussir du premier coup, pour la mériter, à traduire cette nuance délicate qui seule, aujourd'hui, imprimerait à leurs œuvres leur originalité? Ces égarés sont à plaindre, car ils ont pour excuse l'excessive difficulté de percer, créée aux nouveaux venus par la concurrence énorme de leurs prédécesseurs et de leurs contemporains.

Cette concurrence est, heureusement, loin de

décourager tous les débutants de valeur; elle en aiguillonne beaucoup, au contraire. De là, les remarquables efforts tentés par les plus vaillants pour tirer tout le parti possible du vocabulaire français, pour faire fléchir la rigidité des formes traditionnelles du vers et les approprier à une signification plus subtile et plus aiguë. La tâche est haute et malaisée, et leur hardiesse semblerait désespérée, si, visiblement, leur confiance n'égalait leur audace. Il ne faut ni s'étonner ni sourire d'une pareille entreprise; elle était imminente, elle est sérieuse. Par les mobiles les plus naturels toute la dernière génération d'artistes est poussée à rajeunir un instrument d'expression surmené et usé par la foule de leurs devanciers. Cet instrument qu'elle hérite a pu rendre à merveille les caractères saillants de la nature humaine, ceux des races dont la fusion a formé le peuple français, ceux des nombreuses variétés du type national, ceux des modèles singuliers les plus accentués, les plus éminents de ce type, enfin ceux d'un grand nombre d'autres individus qui l'ont réalisé; mais beaucoup d'autres poètes encore, les derniers arrivants, cherchent sur la lyre française des cordes qui vibrent à l'unisson de leur voix intérieure et qui en aient le timbre. Ceux-ci les voudraient vierges du toucher d'autrui, et ils ne les trouvent pas. Force leur est donc d'utiliser les anciennes cordes déjà si fatiguées;

mais en font-ils tous le meilleur usage qui en soit demeuré possible? Au lieu d'en solliciter patiemment les sons les mieux adaptés à la nuance toute personnelle de leur inspiration, beaucoup les tourmentent; au lieu de les renouveler, ils les faussent. Les poètes de la génération précédente, habitués à la bienveillance par leurs propres maîtres et par des mœurs littéraires moins âprement militantes, lisent les récentes productions avec un très naïf, très sincère désir d'y applaudir; mais ils ont souvent l'oreille déconcertée par des vers surprenants; ils ne sont pas aptes à en jouir. Tant pis pour eux, ou tant mieux peut-être; c'est ce qu'il s'agit d'éclaircir.

La question, au point où l'ont amenée les violences récemment faites à la poétique traditionnelle, peut se poser comme il suit : en quoi, dans notre langue, la versification diffère-t-elle essentiellement de la prose?

L'oreille française est seule juge en cette matière; c'est elle qu'il faut consulter. « Mais, objectera-t-on tout d'abord, qu'est-ce que l'oreille française? N'est-ce pas là une pure abstraction? Tous les Français n'ont pas nécessairement la même ouïe? Sans doute les consonances plaisent à tous, mais beaucoup se satisfont de rimes médiocres, même de simples assonances (comme dans les chansons populaires). Le besoin de la rime plus que suffisante est factice et risque de dépraver le

goût; il recèle un penchant misérable au calembour et il y conduit. Quant au nombre des syllabes constitutives du vers, il est variable dans des limites qu'on ne saurait fixer. Il suffit que des vers d'un nombre inusité de syllabes plaisent à quelques lecteurs pour que le poète capable de les composer ait sa raison d'être et que ses titres ne puissent lui être contestés, car il n'est justiciable que des lecteurs à qui ses vers s'adressent. Au surplus, ce qui choque d'abord par la nouveauté peut, à la longue, se faire accepter, voire admirer, et, au fond, pour légitimer une réforme même radicale, de la versification, peut-être n'y a-t-il que des habitudes anciennes de l'oreille à changer. Dans tous les cas, bien des découvertes encore sont très probablement à faire dans la poétique française. » — Cette fin de non-recevoir opposée à toute théorie absolue et arrêtée de l'art des vers, est propre à séduire les jeunes poètes par l'indépendance qu'elle leur assure et qui sourit à la générosité de leur âge. De plus, en sapant la base de toute critique, elle les affranchit d'un gros souci : chaque débutant ne relève plus que de lui-même et de ses amis. Ne semblerait-il pas que la plus grande tolérance des écoles entre elles dût résulter de cette émancipation générale ? Il n'en est rien pourtant ; au contraire, elles se conspuent mutuellement, comme si chacun avait juridiction sur les

autres, comme si le droit d'exister que chacune s'arroge exclusivement n'était pas, au même titre, dévolu à toutes. Pourquoi voulez-vous donc que Pierre et Paul sentent comme vous, qu'ils empruntent votre oreille? Chacun prend son plaisir où il le trouve. Pourquoi donc faites-vous un accueil hostile ou dédaigneux à leurs protestations fondées sur le principe même de pleine liberté dont se réclame votre école pour secouer le joug de la tradition? N'y a-t-il pas une étrange inconséquence à prétendre dogmatiser après avoir ruiné l'autorité du dogme? C'est que le novateur entend bénéficier seul de la révolution qu'il provoque; il ne fait table rase que pour élever sa chapelle. Il se déclare seul en possession de la vérité; mais la formule de ses principes est simplement celle de son tempérament, de sorte qu'il suscite maints débats, où il ne peut ni convaincre ni être convaincu pour des raisons qui soient décisives, c'est-à-dire impersonnelles. Le triomphe des récentes écoles les plus avancées ne laisserait rien debout de ce qui, jusqu'à présent, a été considéré comme distinguant pour l'oreille les vers de la prose, sauf la rime, et encore la sacrifient-elles volontiers. Dans leurs poèmes, il faut s'en remettre à l'œil pour discerner si un membre de phrase est un vers ou un simple fragment de prose, selon qu'il est isolé du reste de la phrase et mis en vedette, ou qu'il y demeure incorporé. Ainsi l'évo-

lution historique du vers, après tous les essais progressifs qui ont élaboré cette forme du langage sous le contrôle spontané et sur les indications concordantes d'oreilles spécialement douées et très nombreuses, cette lente évolution aboutirait à disloquer et détruire tout à coup son œuvre même au gré de fantaisies individuelles, à effacer toute différence essentielle entre les vers et la prose. Nous ne le croirons qu'à la dernière extrémité. Sans doute on prétend que, loin d'abolir le vers, on le perfectionne, qu'on en réforme la mesure pour en parfaire l'harmonie, pour en multiplier et mieux exploiter les ressources d'expression musicale; nous craignons, au contraire, qu'on n'en méconnaisse les caractères musicaux propres pour les confondre avec ceux de la prose. La définition de ces deux sortes de caractères est à la fois si importante et si délicate que nous ne pouvons nous dispenser d'y toucher ni, non plus, nous flatter de la préciser autant que nous le voudrions. Ce que nous allons en dire suffira toutefois à motiver nos craintes.

I

Le signe verbal, le mot, n'est que par exception imitatif de la chose qu'il signifie. Il ne l'est guère que dans le cas où cette chose est elle-même un son, car alors l'imiter est le plus facile moyen de l'indiquer : par exemple les mots *murmurer, grommeler, bourdonner, soupirer, crier, hurler* et, en général, les noms donnés aux cris divers des animaux tendent à reproduire ces cris. Ce sont des onomatopées. Mais les onomatopées sont rares; il n'y a, le plus souvent, rien de commun entre les qualités acoustiques du nom et l'essence de la chose nommée, de sorte que le lien qui unit le mot à l'objet qu'il signifie est tout conventionnel. La convention qui l'a créé est un accord instinctif;

elle se dissimule, elle est presque toujours tacite, inconsciente, immémoriale, elle n'en est pas moins réelle. Ah! si tout le vocabulaire était fait d'onomatopées, les mots, au lieu d'être, en immense majorité, uniquement *symboliques,* seraient tous *expressifs,* car leurs sons constitutifs participeraient de la nature même de leurs objets et n'y seraient pas accolés comme de simples étiquettes. Le vocabulaire y gagnerait tous les avantages du signe naturel sur le signe conventionnel. Mais la conception d'un vocabulaire entièrement expressif est chimérique : à mesure que l'esprit humain, par le progrès des sciences, engendre des idées plus générales, plus abstraites et partant plus importantes, les notations de la pensée se font de moins en moins concrètes à leur tour; elles tendent à devenir algébriques, c'est-à-dire symboliques par excellence. Une loi est sans visage, elle n'a pas de signe verbal, à proprement parler, expressif. Remarquons toutefois que le long usage opère sur les mots, au double point de vue oral et graphique, une transfiguration singulière : l'habitude de l'oreille et de l'œil arrive à leur prêter une physionomie vivante, si étroitement liée à la chose signifiée qu'elle semble en participer et qu'on finit par ne plus pouvoir séparer l'une de l'autre. Le signe verbal alors paraît être devenu de conventionnel naturel. Ce phénomène explique pourquoi les

néologismes sont si odieux dans le vivant langage de la poésie, et pourquoi toute réforme de l'orthographe usuelle fait horreur au poète comme un attentat, comme une blessure ou une grimace infligée au cher visage d'une compagne sacrée. Les gardiens de la langue, qui ont traîtreusement amputé le noble *y* du mot lys ne se doutaient donc pas de la légitime indignation qu'ils exciteraient dans l'âme des lettrés délicats? Ils ont sacrifié l'esthétique à l'économie d'un jambage.

Un mot peut être harmonieux et par cela même expressif d'une douceur ou d'une majesté étrangère à l'objet qu'il signifie et, inversement, il peut signifier, quoique inharmonieux, un objet aimable ou élevé. Mais ces désaccords deviennent peu à peu insensibles par l'accoutumance, qui prête au mot la physionomie de ce qu'il désigne.

Toute la langue n'est pas dans le vocabulaire, tant s'en faut; si par eux-mêmes les mots sont rarement expressifs, leurs rapprochements choisis et leurs enchaînements ordonnés le sont, en revanche, toujours et à un haut degré. Jetons un coup d'œil rapide sur ces moyens supérieurs d'expression.

II

La syntaxe fournit leurs liens aux mots et aux propositions; elle organise la phrase; mais c'est le style qui est la vie de cet organisme. Le style peut être faussé par le manque de culture ou de bonne foi, mais il a pour fonction normale d'exprimer l'originalité de l'écrivain: la syntaxe, au contraire, est essentiellement impersonnelle. Les règles en sont les mêmes quel que soit le style. Aussi n'exprime-t-elle rien; mais n'en pas suivre les lois dénote l'ignorance de la grammaire reçue ou le parti pris d'être inintelligible, ou quelque prétention bizarrement subversive. Comme, d'ailleurs, la syntaxe est, au fond, non moins conventionnelle que le vocabulaire, chacun peut, sans

violer la nature des choses, proposer une syntaxe nouvelle aussi bien qu'un mot nouveau. Il ne s'agit que de la faire accepter*. Le style seul est expressif; seul il anime la phrase en lui communiquant l'émotion de l'écrivain, le mouvement même de son âme sous l'impression de ce qu'il rapporte.

Le style est donc tout ce qui, dans le langage, échappe à la convention. Il a pour condition fondamentale la grammaire, pour instrument immédiat le son vocal, le clavier de la langue, en un mot la phonétique; mais, remarquons-le bien, non pas la phonétique tout entière. Chaque mot, en effet, a sa sonorité propre qui, on le sait, n'est pas nécessairement imitative, expressive de la chose signifiée, non plus que des affections de l'âme émue par celle-ci. Se proposer d'employer exclusivement les vocables dont le son même exprime le sens, ce serait se condamner à un labeur incompatible avec la nature conventionnelle du vocabulaire. Une part seulement de la phonétique du langage est donc afférente au style, est susceptible d'exprimer l'âme de l'écrivain et ce qu'il sent des choses qu'il

* En somme, sans règles imposant un ordre fondamental aux mots le langage ne serait qu'un obscur chaos. Il ne s'ensuit pas que nulle violence à ces règles ne puisse être exceptionnellement heureuse; mais pour peu que l'écrivain ait souci de la clarté, combien sont étroites les limites de la licence tolérable en matière de syntaxe!

nomme. Cette part, c'est l'harmonie imitative propre à la démarche, à l'allure de la phrase, à l'association de certains mots, aux onomatopées. L'autre part de la phonétique, à savoir la sonorité de tout le reste des mots, sonorité entièrement étrangère à leur sens, n'ajoute rien et peut même nuire à l'intégrité de l'expression due au style. C'est ainsi que les mots abstraits, par exemple, sont bannis du langage passionné, où le style cherche à utiliser le plus possible la qualité expressive des mots.

Les remarques précédentes s'appliquent sans distinction à la prose et aux vers. Le style étant commun à ces deux formes littéraires, sa vertu propre d'exprimer par les qualités et les rapports des sons leur est commune également. Si donc ces deux formes sont réellement distinctes, elles le sont par la façon différente dont la phonétique, dans l'une et dans l'autre, est employée pour l'expression. Or la versification peut se définir : l'art de faire bénéficier le plus possible le langage des qualités agréables et éminemment expressives du son. La prose les utilise déjà, mais à un moindre degré, dans toutes les diverses catégories de la pensée, par une progression musicale du langage que peuvent mettre en évidence des exemples typiques. Une phrase bien faite, quel que soit le sujet traité, satisfait l'oreille et intéresse l'imagination et la sensibi-

lité davantage à mesure que l'harmonie en devient plus imitative. Descartes dans ses *Méditations,* Pascal dans son *Traité de l'équilibre des liqueurs,* Laplace dans ses préliminaires sur le calcul des probabilités, usent d'une langue dont la sonorité seule ne révèle pas de quoi ils parlent, mais se borne à exprimer par une cadence ferme et grave la vigueur de leur esprit. Par cela seul que la phrase, admirablement construite, est limpide, elle flatte l'oreille comme un flot clair dont le murmure ne fait d'ailleurs rien connaître des objets qui s'y mirent. Plus expressive est la phonétique du langage dans la période de Bossuet, aux fortes divisions, à la chute impérieuse, l'âme en est violentée et tout ébranlée. L'éloquence de Fénelon, plus communicative, est plus pénétrante encore. Avec Rousseau les battements même du cœur se font sonores dans la phrase qu'ils soulèvent en la rythmant. Chateaubriand, écrivain d'une virtuosité magnifique, introduit enfin dans la prose tout ce qu'elle comporte d'harmonie sans rien emprunter à la versification.

Il faut bien se garder de confondre celle-ci, c'est-à-dire l'art de faire des vers, avec la poésie considérée comme l'aspiration la plus ardente et la plus haute vers quelque céleste idéal. Les fables de La Fontaine sont pleines de recettes pratiques pour n'être pas dupe en ce bas monde,

pleines d'aphorismes dépourvus de toute poésie, mais consacrés dans des vers nets, immuables, frappés comme des médailles, admirablement mnémoniques. On trouve en foule aussi, dans Corneille, de ces vers inoubliables, d'une moralité plus sévère, mais nullement éthérée; ce ne sont que des préceptes et des maximes. Les poètes français ont produit d'excellents vers dans tous les genres. Il n'y a aucun sujet interdit à cette forme du langage; la comédie en vers le prouve, car aucune matière à entretien n'en est entièrement bannie. Aussi la progression que nous venons de constater dans les caractères expressifs de la prose a-t-elle pour parallèle une progression analogue dans ceux du vers depuis le poème didactique jusqu'à l'élégie et l'ode. Mais à chaque degré de ces deux échelles correspondantes, l'harmonie du vers l'emporte sur celle de la prose, grâce à des ressources musicales toutes particulières. Rien n'est plus contraire au génie français, comme à l'essence même de la versification, que de vouer celle-ci exclusivement au service des émotions poétiques, des états d'âme mélancoliques, nobles ou sublimes; elle excelle à faire sonner le rire et à promulguer les décrets de la raison.

III

La phonétique des vers, si distincte qu'elle soit de celle de la prose, en retient néanmoins une certaine partie. Avant de déterminer comment, pour obtenir l'une, il faut modifier l'autre, il importe de se faire une idée, au moins approximative de la seconde. Une bonne prose plaît à l'oreille; elle est harmonieuse et, à ce titre, nous avons pu l'appeler musicale. Son harmonie toutefois diffère beaucoup de la musique proprement dite. Une même voyelle, en effet, chantée avec une intensité quelconque, peut, sans rien perdre du caractère qui la distingue des autres voyelles, fournir toute la gamme; une infinité de mélodies peuvent être composées sur les mêmes paroles. Ainsi

pleines d'aphorismes dépourvus de toute poésie, mais consacrés dans des vers nets, immuables, frappés comme des médailles, admirablement mnémoniques. On trouve en foule aussi, dans Corneille, de ces vers inoubliables, d'une moralité plus sévère, mais nullement éthérée; ce ne sont que des préceptes et des maximes. Les poètes français ont produit d'excellents vers dans tous les genres. Il n'y a aucun sujet interdit à cette forme du langage; la comédie en vers le prouve, car aucune matière à entretien n'en est entièrement bannie. Aussi la progression que nous venons de constater dans les caractères expressifs de la prose a-t-elle pour parallèle une progression analogue dans ceux du vers depuis le poème didactique jusqu'à l'élégie et l'ode. Mais à chaque degré de ces deux échelles correspondantes, l'harmonie du vers l'emporte sur celle de la prose, grâce à des ressources musicales toutes particulières. Rien n'est plus contraire au génie français, comme à l'essence même de la versification, que de vouer celle-ci exclusivement au service des émotions poétiques, des états d'âme mélancoliques, nobles ou sublimes; elle excelle à faire sonner le rire et à promulguer les décrets de la raison.

III

La phonétique des vers, si distincte qu'elle soit de celle de la prose, en retient néanmoins une certaine partie. Avant de déterminer comment, pour obtenir l'une, il faut modifier l'autre, il importe de se faire une idée, au moins approximative de la seconde. Une bonne prose plaît à l'oreille; elle est harmonieuse et, à ce titre, nous avons pu l'appeler musicale. Son harmonie toutefois diffère beaucoup de la musique proprement dite. Une même voyelle, en effet, chantée avec une intensité quelconque, peut, sans rien perdre du caractère qui la distingue des autres voyelles, fournir toute la gamme; une infinité de mélodies peuvent être composées sur les mêmes paroles. Ainsi

pleines d'aphorismes dépourvus de toute poésie, mais consacrés dans des vers nets, immuables, frappés comme des médailles, admirablement mnémoniques. On trouve en foule aussi, dans Corneille, de ces vers inoubliables, d'une moralité plus sévère, mais nullement éthérée; ce ne sont que des préceptes et des maximes. Les poètes français ont produit d'excellents vers dans tous les genres. Il n'y a aucun sujet interdit à cette forme du langage; la comédie en vers le prouve, car aucune matière à entretien n'en est entièrement bannie. Aussi la progression que nous venons de constater dans les caractères expressifs de la prose a-t-elle pour parallèle une progression analogue dans ceux du vers depuis le poème didactique jusqu'à l'élégie et l'ode. Mais à chaque degré de ces deux échelles correspondantes, l'harmonie du vers l'emporte sur celle de la prose, grâce à des ressources musicales toutes particulières. Rien n'est plus contraire au génie français, comme à l'essence même de la versification, que de vouer celle-ci exclusivement au service des émotions poétiques, des états d'âme mélancoliques, nobles ou sublimes; elle excelle à faire sonner le rire et à promulguer les décrets de la raison.

III

La phonétique des vers, si distincte qu'elle soit de celle de la prose, en retient néanmoins une certaine partie. Avant de déterminer comment, pour obtenir l'une, il faut modifier l'autre, il importe de se faire une idée, au moins approximative de la seconde. Une bonne prose plaît à l'oreille; elle est harmonieuse et, à ce titre, nous avons pu l'appeler musicale. Son harmonie toutefois diffère beaucoup de la musique proprement dite. Une même voyelle, en effet, chantée avec une intensité quelconque, peut, sans rien perdre du caractère qui la distingue des autres voyelles, fournir toute la gamme; une infinité de mélodies peuvent être composées sur les mêmes paroles. Ainsi

dans la musique proprement dite les voyelles par elles-mêmes ne sont pas des notes; chacune d'elles y demeure indépendante à la fois de l'intensité du son qui la constitue et des rapports de hauteur de celui-ci avec les sons des autres voyelles (rapports révélés par Helmholtz), c'est-à-dire que sa qualité spécifique est un timbre. Chacune représente donc un timbre distinct, s'adaptant à celui de chaque voix différente qu'elle emprunte. Le système des voyelles forme donc une sorte d'orchestre qui n'est pas essentiellement soumis à la loi de la gamme et dont les divers timbres, tout en conservant leurs mutuels rapports, subissent tous l'influence d'un commun timbre variable. Ajoutons que les consonnes, adjointes aux voyelles, en caractérisent les sons d'une manière toute spéciale, avec une netteté refusée aux modifications analogues, mais à peine perceptibles, dans les sons des instruments de musique artificiels. Ainsi l'instrument de musique naturel propre au langage, la voix humaine est bien supérieure à chacun de ceux-ci : outre, en effet, qu'elle est apte, par le chant, à produire la gamme comme eux tous, elle a l'avantage de former à elle seule une suite de sons de timbres différents, et d'affecter un même son diversement, comme nous venons de le dire. Nous avons encore à signaler le rôle de la ponctuation qui divise le discours en phrases musi-

cales en même temps que grammaticales, et la phrase en fragments dont chacun fait sa partie dans l'ensemble harmonieux. Le rythme de ces développements phonétiques n'est pas soumis à la mesure de la musique proprement dite, et il n'est pas le même en vers qu'en prose. Nous touchons ici à la ligne de démarcation qui sépare les deux formes littéraires, et que de récentes écoles de poésie tendent inconsciemment à supprimer.

Quand on observe la diction d'un lecteur de prose, on remarque tout de suite que sa voix appuie sur certaines syllabes et passe plus légèrement et plus vite sur les autres; c'est comme un vol avec des repos espacés. On appelle fortes les syllabes où appuie la voix, faibles celles où elle n'insiste pas. Dans la prose, les intervalles des syllabes fortes sont inégaux, uniquement mesurés par l'accélération ou le ralentissement de l'émotion chez le lecteur. Chaque membre de phrase qui offre une contribution bien déterminée au sens de la phrase entière s'achève sur une syllabe forte (la dernière de son mot final, ou la pénultième si la dernière est muette). La phrase se trouve ainsi divisée conformément à son sens, c'est-à-dire ponctuée, par des syllabes fortes principales, et les intervalles de celles-ci sont eux-mêmes divisés par des syllabes fortes secondaires dont chacune est la dernière ou la pénultième de certains mots importants. La dic-

tion est, de la sorte, accentuée plus ou moins, et par cela même nuancée, au moyen des temps d'arrêt où la voix appuie sur quelques syllabes et de ses passages sur les autres sans appuyer.

Les rapports de succession des syllabes fortes sont-ils musicaux? En d'autres termes, l'oreille y trouve-t-elle un charme correspondant à quelque loi acoustique? Assurément, car leurs intervalles sont rythmiques. Le rythme du langage est le lien chronique des temps d'arrêt de la voix sur les syllabes fortes, lien qui consiste dans un rapport tel entre les intervalles de ces temps que chacun de ceux-ci soit attendu de l'oreille et en satisfasse l'attente. Or l'expérience témoigne qu'une phrase bien faite offre précisément ce caractère de ne causer aucune déception à l'oreille; aucune des divisions ne lui en paraît ni trop longue ni trop courte: chaque membre de phrase, chaque période principale y est avec les autres en proportion, non pas strictement préfixée, mais variable dans une limite assignée par la succession des périodes précédentes. C'est cette variabilité même qui, avec l'absence de consonances régulières, distingue essentiellement la prose du vers dans la langue française.

Tout d'abord on est tenté de se demander quel avantage il peut y avoir pour le style, c'est-à-dire pour l'expression, à changer quoi que ce soit à la phonétique de la prose. Cette phoné-

tique, en effet, est régie à la fois par le sens de la phrase et par l'émotion de l'écrivain qu'interprète le lecteur. La phrase de prose se divise selon l'ordre des idées et règle son allure sur la vivacité des sentiments; le style en est donc adéquat à l'état psychique de l'écrivain, état sympathiquement reproduit chez le lecteur, qui le communique à son auditoire. Que demander de plus au langage? Que peut-il gagner à modifier son régime normal? On est d'autant plus tenté de se poser cette question que, chose remarquable, les plus récentes écoles de poésie retournent inconsciemment à la prose (du moins pour l'oreille du public) par leur curieuse recherche du mode d'expression littéraire le plus efficace. La sélection qu'ont opérée entre toutes les formes possibles du vers français les innombrables essais des poètes antérieurs, ces écoles l'abolissent comme erronée, restrictive à tort des ressources de la versification. Or il arrive que, en multipliant les espèces de vers, par cela même elles cessent de versifier. Elles ne s'en aperçoivent pas, et cela s'explique : il y a de l'harmonie dans la prose même, dans toute phrase bien faite, dans tout membre d'une pareille phrase, dans beaucoup de mots; leur retour à la prose n'est donc pas inconciliable avec les besoins esthétiques de l'ouïe, et dès lors, si la versification a pour but de la satisfaire, n'importe quel arrangement har-

monieux de mots leur semble pouvoir être considéré comme un vers à la seule condition d'être rimé et isolé, sur le papier, de ce qui le précède et de ce qui le suit. Sauf par la rime, l'art des vers ne relève plus, dès lors, que de la typographie ; certaines éditions de poésies récentes en font foi, à cela près que la majuscule initiale de chaque vers est supprimée, parce qu'elle est en usage dans les éditions des poésies arriérées et que d'ailleurs elle n'est pas indispensable pour l'isoler. Ces écoles paraissent oublier que le but de la versification n'est pas seulement de satisfaire l'oreille, que l'objet propre de cet art est de la satisfaire *le plus qu'il est possible* par le langage, grâce à une phonétique toute spéciale, éminemment distincte de celle de la prose, et découverte après des tâtonnements si nombreux qu'il n'y a désormais aucune chance d'y rien pouvoir innover de fondamental. Examinons donc cette phonétique et rendons-nous compte des services qu'elle rend à l'expression des états de l'âme.

IV

La versification est, d'une part, très favorable à cette expression en ce qu'elle est la forme littéraire la plus musicale que puisse affecter le langage; mais, d'autre part, comme elle n'est pas spontanée, elle entre en conflit avec la phonétique normale, qui s'offre la première à l'écrivain; elle a donc une tendance à fausser le style. On le constate aisément dans les vers composés sans aptitude ni expérience par des prosateurs excellents du reste; leur style y est devenu étonnamment plat. Il faut un don natif, développé par un long exercice, pour s'exprimer en vers avec la même fidélité à sa pensée, avec le même air d'aisance qu'en prose. Ce qui rend la médiocrité plus odieuse dans la première de ces formes littéraires que dans la

seconde, c'est que le style y perd jusqu'à la sincérité. Dans le langage des vers la maladresse fait mentir. Tandis que, en prose, la pensée moule elle-même sa forme, elle la reçoit du vers mesurée d'avance; c'est à elle à s'y ajuster. Quand elle n'y réussit pas, elle est gênée et, par suite, aliène son caractère propre, ne semble plus ni originale ni distinguée. On devine tout de suite qu'elle a endossé un habit qui n'était pas fait pour elle. Souvent, dans l'espoir d'éviter cet inconvénient, elle préfère se travestir, surprendre, éblouir par le clinquant. Pour la pensée du vrai poète le vers n'est ni une camisole de force ni un costume; il est le vêtement qui lui sied, un manteau royal qu'il faut savoir draper et que la roture intellectuelle et morale ne portera jamais bien.

L'avantage du vers sur la prose rachète amplement le danger que le style y court de se fausser; l'harmonie qui lui est propre se rapproche plus de la musique proprement dite et y gagne des ressources d'expression étrangères à la prose. La versification confère à la phrase certaines qualités phoniques empruntées à cette musique, et possède par là de plus sûrs moyens de créer pour l'oreille des attentes satisfaites et des surprises délectables. Ainsi dans le vers le rythme, étant plus régulier que dans la prose, rend l'ouïe plus exigeante et, par suite, plus sensible au plaisir qu'il lui promet et lui apporte. Les consonances,

d'autre part, accidentelles et choquantes dans la prose, sont régularisées à leur tour et mises à profit dans le vers; ce sont les rimes. Suffisantes, elles satisfont aussi des attentes qu'elles ont créées pour l'ouïe, et en outre, rares et riches, elles la surprennent agréablement.

Le son peut varier en chacune de ses qualités (intensité, hauteur, timbre) et, de plus, occuper des positions successives sur la trajectoire du temps écoulé, se déplacer plus ou moins vite dans la mémoire. Le son vocal est donc susceptible de variations intrinsèques et de plus comporte un mouvement. Or les premières peuvent servir de jalons au second, en marquer des divisions; de là le rythme, mouvement phonique divisé en intervalles jalonnés par des variations dans la qualité du son. Chaque intervalle s'annonce à l'oreille, est mesuré d'avance et attendu par elle. Il en faut donner la raison. Dans toute phrase bien faite, la logique même de la construction fait croître jusqu'à la fin l'intérêt qui s'attache au sens; par suite, l'animation de la parole, le mouvement de l'âme communiqué à la diction, loin d'avoir été épuisé par la période achevée, s'y est, au contraire, accéléré, et cette accélération prédétermine l'essor de la voix réservé à la période suivante. C'est pour cela qu'il en coûte toujours au lecteur ou au récitateur d'interrompre brusquement son débit; il est

obligé de retenir sa voix, qui est comparable à un mobile ayant une vitesse acquise. De là vient encore que le débit tend toujours à se précipiter, jusqu'à ce que le souffle manque et cesse de servir l'animation croissante de la pensée. Les syllabes fortes sont celles où la vitesse acquise par la voix en glissant sur les autres s'accumule périodiquement. L'art de dire consiste pour beaucoup à contenir l'essor de la voix pour ne pas accélérer le rythme au détriment de la clarté du débit. Ainsi le mouvement passionnel communique à la voix un certain essor dont elle dispose au début de chaque nouvel intervalle du rythme. Mais qu'est-ce qui prédétermine la durée de chacun? C'est le souvenir de celle du précédent. Non pas que l'une soit toujours tenue d'être égale à l'autre; dans le rythme de la prose, rythme spontané que nous visons d'abord, il suffit que l'essor de la voix fournisse au développement logique de la pensée un développement phonique de la phrase proportionné de telle sorte que celui-ci, dans chaque intervalle, ne semble à l'oreille ni trop long ni trop court relativement aux intervalles antérieurs, car l'unité même du sens de la phrase en rend toutes les parties solidaires. Dans le rythme du vers les intervalles sont prédéterminés par d'autres conditions à remplir, plus rigoureuses : ce sont les conditions du rythme régulier. Il nous faut les déterminer.

Le clavier du poète n'est pas composé de notes séparément disponibles, comme celui du musicien; il l'est, au contraire, de groupes de sons tout assemblés. Une rapide analyse des modes de succession, des variations de mouvement qu'affectent les éléments du langage fera pressentir combien il s'y rencontre d'inégalités essentielles que le rythme doit vaincre ou s'assimiler pour se régulariser.

Le développement spontané de la phrase est un mouvement varié et discontinu. Il procède par des émissions de voix qui sont toutes distinctes, plusieurs distantes les unes des autres, et dont chacune pose un élément verbal, à savoir une voyelle, simple ou indivisément combinée avec une articulation qui est la consonne. Cet élément, c'est la syllabe. Dans la diction d'une même phrase les syllabes ne se suivent pas toutes immédiatement et n'ont pas toutes la même durée d'émission. Elles forment des groupes séparés. D'abord elles s'assemblent en mots, et c'est dans le mot seulement qu'elles peuvent se succéder sans aucune intermittence. Les mots d'un même membre de phrase sont séparés par des silences, mais fort courts, presque nuls, car ils se distinguent assez les uns des autres par la connaissance qu'on possède déjà de chacun d'eux. Les membres de phrase qu'ils forment ont besoin d'être séparés davantage

pour être distingués, parce que ces groupes-là n'ont pas de physionomie fixe et reconnaissable; ils se renouvellent sans cesse. Leur séparation se fait par une insistance de la voix sur certaines finales, par des syllabes fortes comme nous l'avons signalé plus haut; en outre, chaque syllabe forte est suivie de quelque silence où la voix maîtrise et reprend son essor.

Rappelons enfin que, dans les mots qui se terminent par la voyelle *e* (*e* muet), il arrive que celle-ci s'affaiblisse au point de ne presque plus être prononcée, comme, par exemple, à la fin des phrases, et de n'être plus comptée comme un son à la fin des vers, ou bien s'élide, c'est-à-dire s'absorbe entièrement dans la syllabe initiale du mot suivant, s'il commence par une voyelle.

A titre de matériaux premiers, irréductibles du langage, les syllabes fournissent une division naturelle à la durée phonique de la phrase. Ce qui dure, en effet, plus ou moins, ce sont les émissions successives de la voix, et chaque syllabe en représente une. Toutefois, aucune ne saurait servir d'unité de temps à la mesure du rythme, car la durée d'émission de voix varie pour une même syllabe selon que celle-ci y est forte ou faible. Nous aurons donc à chercher comment se mesure le rythme régulier pour le définir.

V

On ne peut ni supprimer le rythme du langage ni en régulariser exactement les périodes. D'une part, en effet, une diction tout uniforme aurait pour conséquence de rendre indistinctes les divisions logiques de la phrase, de la désorganiser, ce qui nuirait à la clarté; d'autre part, une diction rythmée avec une régularité parfaite supposerait une phrase grammaticalement divisée d'une manière presque irréalisable d'après les observations précédentes, et ne pourrait, d'ailleurs, se concilier avec le rythme irrégulier prescrit à la phrase par son sens même, qui la divise logiquement. Si l'on veut faire bénéficier le style des propriétés éminemment expressives du rythme régulier, qui est

plus musical que celui de la prose, force est donc de transiger avec l'un ou avec l'autre, d'adopter un moyen terme. Aussi, par un compromis instinctif, les créateurs de la phonétique du vers ont-ils, en transformant la prose, renoncé à régulariser toutes les périodes du rythme de celle-ci. Ils les ont respectées en partie, les laissant se ranger par groupes spontanés, mais dans des cadres fixes, dans les périodes plus amples d'un rythme régulier, de sorte que les finales fortes de ces groupes fussent seules tenues de coïncider avec les temps forts de celui-ci, coïncidence qui détermine la place de la césure et celle de la rime. Dans les hémistiches mêmes, l'oreille cherche encore, instinctivement, à régulariser le rythme; mais si elle ne le peut, elle s'y résigne, et reconnaît qu'elle y trouve avantage. Cette transaction forcée profite, en effet, au vers; il y gagne de la variété dans son unité, ce qui l'embellit.

L'oreille aime à la fois le nouveau, qui varie son plaisir, et le rappel de ce qui lui a plu; elle en accueille le souvenir comme le retour d'un ami. Ces deux principes de jouissance opposés se concilient dans la perception musicale pour la rendre aussi agréable que possible, grâce à un troisième principe de jouissance auditive, à savoir le rythme, qui tempère le continuel changement des sons par une constante balance de

leurs durées collectives dans la mémoire, et ajoute ainsi la confiance à la surprise. Cette synthèse compensatrice invite l'ouïe à une attente dont elle lui assure d'avance et lui procure la satisfaction; elle la charme donc sans avoir à lui demander pour être perçue aucun effort sensible, propriété esthétique par excellence et capitale dans la théorie musicale du vers.

Pour l'ouïe, en effet, la condition, non pas suffisante, mais nécessaire du plaisir relève de la loi générale du moindre effort, régissant toutes les opérations instinctives, et peut se formuler comme il suit : les impressions successives du dehors sur le nerf acoustique, si nombreuses qu'elles doivent être pour déterminer un son, ne rendent agréable la simultanéité ou le rapprochement de deux sons qu'autant que leurs mesures numériques sont entre elles dans un rapport facile à percevoir, simple par conséquent. Les nombres relatifs de vibrations des sons constitutifs de la gamme en témoignent, ainsi que la périodicité des battements de la mesure. Cette loi s'applique, nous en sommes convaincu, à la phonétique du vers pour y déterminer l'unité de mesure du rythme régulier et la place de la césure. Si nous parvenions à démontrer que tout le charme musical du vers et toute sa structure spontanée s'expliquent par la com-

binaison des trois principes naturels sus-énoncés, la versification aurait trouvé une discipline impersonnelle et serait soustraite aux innovations capricieuses.

Toutes les analyses précédentes nous ont préparé à tenter une formule précise des lois du rythme, tant régulier qu'irrégulier, dans le vers, c'est-à-dire à expliquer rationnellement la structure même de celui-ci. Nous pouvons d'abord définir avec exactitude la régularité du rythme. Elle consiste en ce que la durée de la période qui commence est égale à la durée de la précédente, conservée dans la mémoire, ou bien possède avec elle un commun diviseur. Quand au rythme irrégulier, la définition que nous en avons donnée plus haut peut suffire à notre objet. Dans la parole, les silences n'intéressent pas la proportion des périodes rythmiques; un silence peut, sans en modifier les rapports, se prolonger plus ou moins, pourvu qu'il n'altère pas la netteté du souvenir des sons, car seuls les sons importent ici. D'une part, en effet, les silences entre les mots sont d'une durée minime, négligeable, et les silences entre les membres de phrase et entre les phrases ajoutent à la puissance expressive du langage sans rien ajouter aux durées consécutives du rythme. On peut, par exemple, sans atteinte à celui-ci, suspendre la diction d'un vers à la césure aussi longtemps que persiste avec

netteté le souvenir purement phonique du précédent hémistiche.

C'est, nous l'avons déjà fait observer, une décision instinctive de l'ouïe, prise pour la commodité de la perception et motivée par la puissance moyenne de la mémoire auditive, qui a limité dans le vers le nombre des périodes fixes. Il a été spontanément borné à deux par le commun usage. Ces deux périodes consécutives, dont se compose la durée totale du rythme régulier dans le vers, constituent les hémistiches et forment pour l'oreille un tout, une seule et même perception embrassant à la fois l'impression présente de l'un et le souvenir encore présent de l'autre. La régularité du rythme plaît par la comparaison spontanée de ces deux éléments dans la perception collective. Mais quelle est, pour un même vers, l'unité de temps qui permet de les comparer ainsi, qui mesure les périodes du rythme régulier, c'est-à-dire les durées respectives des hémistiches? Un vers peut être débité plus ou moins rapidement, mais, quelle que soit la vitesse de la diction, ces durées y demeurent dans un rapport qui ne saurait être arbitraire, sans quoi il n'y aurait pas de régularité possible pour le rythme. Or, d'une part, nous savons que pour un même vers, une même syllabe variant de durée selon que sa place l'y rend faible ou forte, la durée d'aucune n'y peut servir

d'unité de mesure aux périodes rythmiques; mais, d'autre part, le rythme régulier suppose un commun diviseur de leurs durées respectives; il faut donc que la somme des durées syllabiques comprises dans l'unité de mesure rythmique soit constante. C'est effectivement ce qui a lieu. On peut le vérifier sur le vers suivant, par exemple :

Le ciel n'est pas plus pur que le fond de mon cœur,

où l'observation est facile, car toutes les syllabes sont comptées par les mots mêmes. Il suffit d'y considérer les trois syllabes *que, le, de;* elles seront aussi faibles que la voix voudra les faire, jusqu'à devenir presque tout à fait nulles; mais plus la voix y passera vite, plus, instinctivement, elle insistera, par compensation, sur les syllabes fortes *fond* et *cœur,* afin que la durée du second hémistiche soit égale à celle du premier, l'unité de durée étant ici la durée de chacun d'eux. Ainsi, quand le nombre de syllabes requis pour constituer un vers a été exactement compté par les doigts, l'oreille y trouve aussi son compte; elle rattrape par la durée des unes ce qu'elle perd par celle des autres.

En réalité il existe pour la versification autant d'unités de mesure rythmique différentes qu'il s'y applique d'espèces différentes de rythmes. Chaque sorte de vers a son rythme propre, régu-

lier ou irrégulier, et chaque rythme régulier a ses modes propres de mesure. Toute unité de mesure rythmique est faite des durées inégales de plusieurs syllabes; mais, par contre, la somme de ces diverses durées y demeure constante. Quelle que soit l'unité de mesure rythmique, unité de durée des hémistiches, elle n'est pas arbitraire, elle est prescrite par les conditions mêmes que lui impose la loi du moindre effort. Cette unité de temps est tenue de partager la durée totale du vers de manière à y rendre aisément comparables pour l'oreille les durées respectives des deux hémistiches, à lui simplifier cette opération dans les limites suffisantes pour en bannir toute conscience d'effort.

VI

VOICI les trois lois rationnelles de ce partage dérivées de celle du moindre effort et instinctivement suivies dans l'évolution historique du vers pour y assigner sa place à la césure; des exemples tous empruntés, sauf un, au *Petit Traité de Poésie* de Théodore de Banville, et très bien choisis par lui, les éclairciront et les contrôleront.

Première loi.

Les durées respectives des hémistiches sont entre elles dans le même rapport que les nombres respectifs de syllabes dont ils sont composés, de sorte qu'on ne pourrait pas, dans un vers, supprimer une de celles-ci et en reporter la durée sur la suivante; substituer, par exemple,

une syllabe forte à deux faibles en ajoutant à la seconde la durée de la première. Inversement, on ne pourrait pas non plus substituer deux syllabes faibles à une forte. La raison de cette loi, c'est que la proportion fixe des nombres d'émissions de voix est une condition essentielle de la jouissance auditive au même titre que la proportion fixe de leurs durées collectives dans les hémistiches; l'oreille aime la mesure dans la répétition comme dans la durée et ne sacrifie pas l'une à l'autre.

Deuxième loi.

Dans les vers d'un nombre pair de syllabes, assez longs pour comporter un rythme régulier, la césure partage le vers de manière que les deux nombres respectifs de syllabes afférents aux hémistiches aient un commun diviseur, et l'unité de mesure du rythme est déterminée par le plus grand commun diviseur de ces deux nombres.

Moins le vers compte de syllabes, plus l'unité de durée rythmique est aisément discernable pour l'oreille. Celle-ci, afin d'en simplifier la perception dans les plus longs vers, choisit, parmi tous les partages que le vers comporte, celui qui offre l'unité de durée la plus grande, c'est-à-dire déterminée par le plus grand commun diviseur des deux nombres de syllabes constituant des hémistiches égaux ou le moins possible inégaux. Dans le premier cas, elle est marquée par la po-

sition même de la césure; dans le second, elle n'est pas accusée par la position de la césure, mais elle en résulte.

Vérifions cette loi sur les vers d'un nombre pair de syllabes spontanément adoptés par l'usage.

Le vers de douze syllabes est évidemment soumis à cette loi, puisque la césure en répartit également les syllabes entre les deux hémistiches; son unité de mesure est ainsi la moitié de sa durée totale, par conséquent déterminée par le plus grand commun diviseur qu'une seule césure puisse attribuer aux hémistiches en partageant ce vers. Le partage le moins inégal par une seule césure serait celui où les hémistiches auraient l'un cinq syllabes et l'autre sept; car ainsi chacun d'eux ne différerait de la moitié du vers que d'une syllabe. Si l'oreille, instinctivement, a répudié ce partage, c'est qu'il prive le vers de tout rythme régulier (les nombres 5 et 7 étant premiers entre eux) alors qu'il en comporte un qui s'offre à elle tout d'abord comme le plus simple à percevoir, le seul d'ailleurs pour une seule césure.

Le vers de dix syllabes comporte aujourd'hui deux modes de divisions différents, l'un tout spontané où la césure se place après la quatrième syllabe, l'autre plus rare (nous dirons pourquoi) où elle se place après la cinquième.

Voici un exemple du premier mode, tiré de Victor Hugo :

L'Amour forgeait. — Au bruit de son enclume,
Tous les oiseaux, — troublés, rouvraient les yeux.

Ces vers ressortissent au second cas visé par la loi. En effet, les deux hémistiches sont inégaux, et ils le sont le moins possible, car une seule syllabe ajoutée au premier hémistiche ou retirée au second suffirait pour détruire entre eux l'inégalité. En outre, le vers a un hémistiche de quatre syllabes, et l'autre de six, nombre dont le seul commun diviseur autre que l'unité, partant le plus grand, est 2, et c'est ce nombre 2 qui détermine l'unité de mesure du rythme régulier de ce vers, car c'est le rapport de ses multiples 4 et 6 qui exprime celui des durées respectives des deux hémistiches.

Le second mode de division se rapporte au premier cas visé par la loi, en voici un exemple tiré d'Alfred de Musset :

J'ai dit à mon cœur, — à mon faible cœur :
N'est-ce point assez — de tant de tristesse ?

La césure répartit les syllabes du vers également entre les deux hémistiches; mais comme le nombre 5 de syllabes de chacun d'eux est premier, le rythme en est forcément irrégulier, tandis que chaque hémistiche du vers de douze

syllabes, divisibles par 2 et par 3, comporte deux rythmes réguliers secondaires, ce qui le rend bien plus aisément perceptible à l'oreille. Il est donc naturel que la césure ne se soit pas aussi spontanément placée au milieu du vers de dix syllabes qu'au milieu de l'alexandrin.

Avec le vers de huit syllabes, qui est d'une longueur moyenne, commence la série de ceux qui n'exigent aucun arrangement préconçu de leurs syllabes pour obéir aux lois phonétiques du vers français, dérivées de celle du moindre effort. En réalité et à proprement parler, toutes les syllabes fortes d'un vers quelconque déterminent après elles une césure; cependant, ce nom n'est donné par les poètes qu'aux points de coïncidence des temps forts du rythme régulier avec ceux du rythme irrégulier, parce que la voix accuse la césure plus nettement là qu'ailleurs, sur l'indication du sens même de la phrase, qui s'y divise naturellement. Quand nous parlons de la césure, nous entendons celle dont ils se préoccupent; or, même en nous plaçant à leur point de vue, nous signalerons des césures dans les vers de moins de dix syllabes, où ils n'en remarquent pas ordinairement parce qu'ils sont dispensés de pourvoir eux-mêmes à les placer.

Pour composer ces vers, et particulièrement celui de huit syllabes, les poètes n'ont souci que d'accommoder le double développement, logi-

que et verbal, de la pensée au nombre fixe des syllabes; les divisions rythmiques, quelque place que prenne la césure, sont nécessairement conformes à ces lois par les propriétés mêmes de ce nombre. Ainsi, un corps de phrase quelconque de huit syllabes, qu'on le nomme vers ou prose, ne peut pas ne pas procurer à l'oreille, de quelque façon que se placent ses syllabes fortes, la perception la plus aisée possible, et la satisfaction la plus complète possible. En tant que vers, elle offre même cette particularité de comporter, bien que ses syllabes soient en nombre pair, deux sortes de rythmes irréguliers, conformes à la troisième loi énoncée plus bas.

Voici un fragment d'une strophe de Victor Hugo, offrant toutes les divisions rythmiques dont le vers de huit syllabes est susceptible :

1 Ainsi — ce souvenir qui pèse
2 Sur nos ennemis — effarés;
. . . . . .
3 Cette incompara — ble fortune,
4 Cette gloir — e aux rois importune,
5 Ce nom si grand, — si vite acquis,
6 Sceptre uniqu — e, exil solitaire,
7 Ne valent pas — six pieds de terre
8 Sous tes canons — qu'il a conquis.

On pourrait, sans fausser la diction, assigner dans quelques-uns de ces vers une autre place à la césure; dans le premier, par exemple, la placer après la sixième syllabe : « *Ainsi ce souvenir* —

qui pèse; » mais, dans tous les cas, le nombre de huit syllabes impose à tous une coupe nécessairement conforme aux lois du moindre effort. Le vers se divise, en effet, toujours soit en deux hémistiches dont les nombres respectifs de syllabes égaux ou inégaux, mais pairs, ont un plus grand commun diviseur : à savoir 2 ou 4 (vers 1er, 5e, 7e et 8e); soit en deux hémistiches dont les nombres inégaux et impairs des syllabes, 3 et 5, premiers entre eux, sont le moins inégaux possible (vers 2e, 3e, 4e et 6e).

Grâce à tant de ressources de mesure, ce vers est le plus souple de tous; il serait aussi le plus harmonieux si la période rythmique était aussi ample que dans les vers de douze syllabes.

Le vers de six jouit des mêmes propriétés, sauf qu'il ne comporte aucun rythme irrégulier; la césure peut le diviser en deux hémistiches égaux de trois syllabes chacun, ou en deux hémistiches inégaux, mais pairs, ayant pour plus grand commun diviseur le nombre 2. C'est encore un groupe de syllabes qui ne peut pas ne pas remplir les conditions les plus favorables à l'oreille. Il est donc naturel que l'alexandrin, dont chaque moitié en est formée, se soit offert et recommandé aux promoteurs de l'évolution du langage poétique en France. Remarquons toutefois que le groupe de six syllabes commande une diction appropriée à son rôle, selon

qu'il constitue un vers ou seulement un hémistiche, selon que le rythme s'achève en lui ou attend d'une période complémentaire sa résolution, car l'essor de la voix influe sur l'accentuation, et n'a pas à se ménager dans le premier cas comme dans le second. Le lecteur, pour le constater, n'a qu'à réciter les vers suivants, de Ronsard :

Nulle humaine prière
Ne repousse en arrière
Le bateau de Charon,
Quand l'âme nue arrive
Vagabonde en la rive
De Styx ou d'Achéron.

Spontanément, il accentuera en chacun d'eux la syllabe rimée (la masculine surtout), plus que s'il avait affaire à un premier hémistiche d'alexandrin. Cette observation s'applique à tout groupe de syllabes susceptible également d'être un vers ou d'entrer dans un vers.

Le vers de quatre syllabes, dont voici un spécimen de Théodore de Banville :

L'air — illumine,
Ce front — rêveur,
D'une — lueur
Tris — te et divine,

ou bien :

Triste et — divine,

est trop court pour ne pas satisfaire l'oreille par

sa division, quelle que soit la place de la césure, car celle-ci ne peut exister qu'après la première ou la seconde syllabe (celle qui rime, étant toujours forte, dispense toujours la troisième de l'être), et dans ces deux cas il se divise nécessairement en deux parts égales, ou le moins possible inégales.

Ce vers deviendrait d'une intolérable monotonie s'il avait toujours la césure en son milieu, car sa brièveté le prive du rythme irrégulier dans ses hémistiches; par là, il démontre avec évidence toute l'utilité de la combinaison de ce rythme avec le régulier dans la composition du vers. — Le vers de deux syllabes n'existe que par la rime.

Troisième loi.

Dans le vers d'un nombre impair de syllabes, la césure se place de manière à répartir les syllabes du vers le moins inégalement possible entre les deux hémistiches. Comme, dans ces conditions, il n'y a pas, entre les nombres respectifs de syllabes afférents à ceux-ci, de commun diviseur autre que 1, le rythme est forcément irrégulier, mais l'unité de mesure en est la plus grande possible. Ce qui la détermine, c'est donc le plus grand commun diviseur approximatif entre ces deux nombres, celui qui laisse le moindre reste. Or, ce reste, l'ouïe l'utilise instinctivement pour résoudre en symétrie l'inégalité rythmique; à cet

effet, une syllabe, qui le représente, est isolée par la diction au milieu du vers entre deux syllabes de valeur différente de la sienne, de manière que les deux autres durées soient égales de part et d'autre. Ainsi, dans la versification, le rythme irrégulier est rendu symétrique, ce qui le rapproche le plus possible de la régularité, conformément à la loi du moindre effort.

Vérifions ces règles.

Le commun usage n'admet de vers à nombre impair de syllabes que ceux de sept, cinq et trois; une seule syllabe ne fait vers que par la rime. Prenons, pour exemple du vers de sept syllabes, le fragment suivant de l'*Amour mouillé* de La Fontaine :

J'étais couché — mollement,
Et, contre — mon *ordinaire,*
Je dormais — tran*quillement,*
*Quand un en*fant *— s'en vint faire*
A ma por — te *quelque bruit.*

La césure se place toujours après la troisième ou la quatrième syllabe, c'est-à-dire, conformément à la loi, de manière à diviser le vers le moins inégalement possible, chaque hémistiche ne différant de la moitié du vers que d'une syllabe. En outre, la syllabe médiane du vers (marquée en romain) est toujours placée entre deux faibles si elle est forte, entre deux fortes si elle est faible, selon qu'elle est la dernière

du premier hémistiche ou la première du second.

De même dans le vers de cinq syllabes, dont voici un exemple emprunté à Gaspard de la Nuit :

Gothi — que *donjon*
Et flè — che *gothique,*
Dans un ciel — *d'optique,*
Là-bas, — c'est *Dijon...*

la césure, se plaçant d'elle-même après la seconde ou la troisième syllabe, divise encore le vers le moins inégalement possible et la syllabe médiane est accentuée autrement que ses deux voisines.

Quant au vers de trois syllabes, il n'est point à partager plus ou moins inégalement; il implique le rythme irrégulier au degré le plus simple possible, et n'en comporte pas d'autre.

Ainsi nous avons constaté l'application des trois lois dérivées de celle du moindre effort à la phonétique instinctive du vers tel que l'a fait une évolution rationnelle. A la lumière des mêmes principes on s'explique aisément pourquoi les vers de neuf, onze et treize syllabes n'ont pas été communément adoptés par l'oreille.

Banville cite de Scribe un morceau tout en vers de neuf syllabes à deux césures déterminant trois divisions rythmiques égales. Notre confrère Auguste Dorchain nous a signalé un exemple

plus autorisé : c'est une chanson de Malherbe dont chaque couplet a ses deux premiers vers de neuf syllabes aussi, avec la même coupe. Voici l'un d'eux :

L'air est plein — d'une halei — ne de roses,
Tous les vents — tiennent leurs — bouches closes
Et le soleil semble sortir de l'onde
Pour quelque amour plus que pour luire au monde.

Cette double césure est spontanément préférée par l'oreille à une seule après la quatrième ou la cinquième syllabe, parce qu'elle régularise le rythme; mais, par contre, les divisions rythmiques sont trop courtes pour ne pas très vite obséder l'oreille en la frappant trois fois de suite, car la variété y est sacrifiée à la répétition. Aussi Malherbe s'est-il bien gardé de composer tout le couplet de pareils vers; il n'y en a introduit que deux, prudence étrangère au lyrisme incontinent de Scribe. Remarquons que dans le vers de neuf syllabes il ne saurait y avoir une césure unique, située après la troisième syllabe; les deux parts du vers seraient trop inégales pour que l'oreille n'attendît pas une césure de plus.

Onze étant un nombre premier, le rythme du vers de onze syllabes ne peut pas être régularisé. D'autre part, il ne se rythme pas symétriquement d'emblée comme, par exemple, le vers court de sept syllabes. Il devait donc être, par instinct, antipathique à l'oreille. Les vers de ce

genre que cite Banville, et dont il est l'auteur, n'engagent point à les imiter et il n'a fait qu'y exercer en passant son art curieux et prodigieusement souple :

Les sylphes légers — s'en vont dans la nuit brune
Courir sur les flots — des ruisseaux querelleurs, etc.

Enfin les vers de treize syllabes qu'il cite, de lui également :

Le chant de l'Orgie — avec des cris au loin proclame
Le beau Lysios, — le dieu vermeil comme une flamme, etc.

ne l'ont pas satisfait au point de l'induire à user de ce mètre, sauf par exception et par recherche de tout le possible en versification. L'oreille y répugne par les mêmes motifs qu'au vers de onze syllabes. Quant aux vers plus longs encore, ils l'obligent à une synthèse qui la fatigue; par suite, elle en traite instinctivement chaque hémistiche comme un vers distinct, et le rappel trop lointain de la rime ne l'en empêche pas.

Il résulte de cette analyse que toute innovation désormais tentée dans la phonétique du vers ne saurait aboutir qu'au simple démembrement d'une forme préexistante ou à un retour à la prose, à moins que l'acoustique ne change.

VII

Nous ignorons les origines les plus reculées, les bégaiements de la versification, mais nous pouvons deviner à peu près ces premières phases de son histoire en les inférant des seuls intérêts de l'ouïe. Un sens ne va jamais contre ses intérêts. Quand l'oreille de nos pères dans leur langage ordinaire eut discerné par son plaisir des membres de phrase que le hasard y avait dotés d'un rythme régulier, leur esprit fut naturellement porté à organiser les conditions phonétiques de cette jouissance pour la ressentir à volonté et le plus possible. On peut être assuré qu'il y eut dès lors des tentatives de rythmer régulièrement toutes les phrases du discours. Or le renouvellement des mêmes impres-

sions est agréable à l'ouïe; elle aime à retrouver une sensation agréable plus encore peut-être qu'à la rencontrer pour la première fois, car au plaisir de la rencontre s'ajoute celui de la reconnaissance, dans la double acception du mot. C'est ce dont témoignent, pour la durée, l'importance de la mesure en musique et, pour la sonorité, celle des refrains dans les chansons populaires nées des instincts auditifs. Par suite, on fut enclin à répéter le rythme dans la même phrase au lieu de l'y changer; en outre, le rythme irrégulier de certains membres de phrase, lequel, au fond, ne différait en rien de celui de la prose, gagna pour l'ouïe un charme nouveau. D'abord le nombre constant des syllabes requis dans les vers de même espèce amène une répétition agréable à l'ouïe; mais remarquons surtout qu'il y a chez le récitateur tendance à scander davantage le rythme irrégulier d'un membre de phrase engagé dans une composition régulièrement rythmée : l'unité même de cette composition l'y entraîne, de sorte qu'un fragment de prose de sept syllabes, par exemple, devient par influence et par destination plus musical dès qu'il doit figurer dans un poème à titre de vers; son nouveau baptême le transfigure, mais sans y rien changer d'essentiel; la diction seule varie.

Le besoin de répéter le rythme régulier ou irrégulier d'un membre de phrase dans le suivant

devait prescrire des bornes au nombre des syllabes rythmées composant ce fragment du discours. C'est en effet par la mémoire que l'oreille jouit du rappel de ses perceptions; aussi, plus le souvenir en sera facilité, plus la jouissance de leur retour sera vive et assurée. Il importait donc que la longueur de l'étalon rythmique à retenir n'excédât pas les limites fixées à la portée d'un souvenir auditif tenu de demeurer aussi net que possible. Ajoutons qu'il suffit de deux hémistiches à l'oreille pour qu'elle jouisse d'un rythme; aussi n'en réclame-t-elle pas davantage; c'est ce qui la détermine à ne pas désirer deux césures dans les vers.

Il y eut donc un maximum assigné au nombre des syllabes constitutives de cet étalon, maximum déterminé par l'étendue moyenne de la mémoire auditive chez l'homme. Notons enfin que, l'observation des temps du rythme et de son unité indiquant que le vers fût dit tout entier d'une seule haleine, la puissance normale d'une expiration devait prescrire une limite au nombre de ses syllabes. Chaque provision d'air ne peut fournir qu'un nombre restreint d'émissions de syllabes, indépendant d'ailleurs de la vitesse avec laquelle ces émissions se succèdent. Ces conditions remplies, le vers n'avait pas encore atteint toute sa perfection technique. C'est la rime qui la lui conféra. La rime avait, sans doute,

précédé la complète intuition du rythme régulier, à l'état de simple consonance surprenant l'oreille agréablement, mais sans encore y créer d'attente. Elle dut s'imposer de très bonne heure au perfectionnement du rythme par sa double propriété de marquer les temps séparatifs des vers avec précision et de les marquer par un plaisir, celui que procure toute répétition préfixée d'un son. Ce plaisir est d'autant plus vif qu'il y entre plus d'agréable surprise et qu'il remplit mieux sa fonction dans le rythme. L'avantage des rimes riches sur les rimes pauvres ressort trop clairement de cette analyse pour que nous insistions. Il arrive néanmoins que certains mots riment trop. C'est que la rime tend alors à les identifier, ce qui lèse l'auditeur dans son attente même, car, s'il jouit de la répétition, il ne jouit pas moins de la diversité dans l'unité, et il désire ne sacrifier aucune de ces satisfactions à l'autre; il faut réussir à les lui donner ensemble en faisant à chacune sa juste part, que mesure le sens esthétique, sens des proportions. Avec le rythme régulier, la fixation du nombre des syllabes et la rime, le vers était déjà si bien constitué qu'il semblait avoir réalisé, dans les œuvres des grands poètes du XVIIe siècle, tout ce que sa forme peut donner d'expression passionnelle. Il était cependant, à cet égard, susceptible d'en accroître encore les ressources, comme l'ont prouvé les heu-

reuses innovations d'André Chénier, et, dans ce siècle, celle de plusieurs poètes éminents, du plus hardi surtout, Victor Hugo. Nous ne citons pas Lamartine, parce que, au point de vue tout spécial où nous nous plaçons, au point de vue de la technique des vers, il est demeuré fidèle à la facture classique; et c'est à l'honneur de celle-ci qu'elle lui ait suffi pour introduire dans son vers une harmonie toute nouvelle. Quant à Alfred de Musset et Théophile Gautier, pour ne nommer que ceux-là, ils n'ont pas non plus introduit une technique nouvelle en poésie.

Si l'on écarte certains excès de révolte où Victor Hugo dépasse le but que son génie même d'initiateur assignait à sa mission véritable, on peut la définir assez exactement. Il ne réforme pas les lois naturelles de l'expression poétique des mouvements de l'âme, il s'y conforme, au contraire, avec plus de précision que ses prédécesseurs. Dans la phonétique du vers il a moins opéré une révolution que hâté l'achèvement d'une évolution nouée par la routine depuis la fin du XVIIe siècle. C'est que, en effet, tous les mouvements de l'âme, de son âme en particulier, ne s'adaptent pas à la formule phonétique rigide que leur impose chaque espèce du vers, au rythme régulier, dont l'allure, par une fortuite concordance, s'est trouvée reproduire à merveille la démarche pondérée des beaux génies enrôlés à la

cour de Louis XIV. La passion naïve a des sursauts qui démontent l'appareil de la versification classique; elle a des essors brisés qui s'y dérobent; elle a des élans brusques et brefs, suivis de subits affaissements, des palpitations saccadées, mille secousses qui désarticulent les anneaux de cette chaîne harmonique. Victor Hugo les compte encore pour l'oreille, mais leur rend l'indépendance, sans, toutefois, les rendre à la prose, ce qui tout d'abord semble incompatible. Il suffit, pour résoudre cette apparente contradiction, de bien définir et préciser l'indépendance qu'il leur rend. N'oublions pas que le rythme régulier du vers implique inévitablement dans ses périodes, dans les hémistiches, des fragments de rythme irrégulier, et que la césure seule, en y répartissant la durée entre les syllabes selon une proportion constante, différencie le vers de la prose. Or Victor Hugo exploite l'irrégularité des rythmes fragmentaires avec une maîtrise incomparable. Ces rythmes, dans le vers classique, avaient, en quelque sorte, aliéné toute leur musique individuelle à l'harmonie générale du rythme régulier qui les enserre et les entraîne dans son mouvement; de là une tendance à la monotonie, un ronronnement qui assoupit la musique du vers. Victor Hugo rend à celle-ci la variété dans l'unité en restaurant les catactères abolis du rythme irrégulier des hémistiches. Il

sait conserver tout entière au style du vers la qualité la plus difficile à y sauvegarder, la pleine aisance, l'indépendance des battements du cœur marqués par les temps syllabiques; d'autre part, il sait reconnaître à la discipline ses droits en imposant pour cadre à la troupe irrégulière des syllabes émancipées une rime sévère et solide. Il transpose l'importance relative attribuée, dans le vers traditionnel, à la césure et à la rime; il la fait passer de l'une à l'autre; dans son vers la césure n'est pas supprimée, mais elle ne relève plus de la syntaxe, elle n'est donnée que par la phonétique pure, par l'accent, indépendamment des attaches du mot à la phrase. L'expression passionnelle y gagne, parce que des mots particulièrement précieux par le sens en débordant l'hémistiche sont mis en relief. Par exemple, dans ce vers du *Cimetière d'Eylau :*

Comme par une main noire, dans de la nuit,
Nous nous sentîmes prendre...

le qualificatif *noire* prend une valeur extraordinaire par cela seul qu'il excède la césure. Une pareille ressource manquait au langage du vers classique; elle est une découverte de premier ordre. Mais il faut savoir en user, comme de tout rejet; car c'en est un qui, au lieu de commencer au temps fort de la rime, commence au temps fort de la césure. Or le rejet n'est nullement des-

tiné à faciliter la besogne du poète, il doit toujours procéder d'une intention d'art; ce qui l'autorise, ce n'est pas sa commodité, c'est uniquement sa puissance expressive. Il peut témoigner d'un travail maladroit, négligé ou hâtif, tout autant que d'un travail habile et consciencieux. Là-dessus les ouvriers du vers ne sauraient espérer donner le change aux experts; le lecteur novice est seul à s'y méprendre. Le rejet peut-il porter, non pas seulement sur un ou plusieurs mots, mais aussi sur une portion de mot, de sorte que le mot soit partagé entre les deux hémistiches? Nous n'hésitons pas à répondre négativement s'il en doit résulter l'entière suppression de la césure, c'est-à-dire même la suppression du temps fort, indispensable pour marquer le rythme: car, alors, c'est supprimer un des caractères essentiels du vers, celui qui, le premier, le distingue de la prose. Mais si la portion rejetée est immédiatement précédée d'une syllabe que la diction puisse rendre forte au profit de l'expression, sans ridiculiser le mot, alors il n'existe plus aucune raison pour prohiber le rejet. Il est évident, par exemple, que dans un vers tel que celui-ci :

Je viens dans son temple adorer le Tout-Puissant,

l'interdiction se justifie d'elle-même par la loi fondamentale de la versification; mais le rejet

est très heureux dans le vers suivant de Théodore de Banville :

Elle filait pensi — vement la blanche laine.

Nos observations précédentes ont visé les différents cas de l'enjambement, dont la plus large définition comprend tous ceux du rejet. C'est, en général, l'empiétement fait, soit dans un même vers sur un hémistiche, soit d'un vers sur le suivant, par une ou plusieurs syllabes que la division spontanée du discours dispute à celle du rythme.

Pour épuiser notre sujet, il nous resterait à considérer les vers, non plus individuellement, mais dans leurs divers assemblages. Nous constaterions qu'un vers accouplé à un ou plusieurs autres de même espèce gagne en harmonie, parce qu'il entre par là dans un rythme nouveau dont il devient une période. Nous aurions à étudier les conditions musicales de la strophe, et l'influence que la solidarité des vers entre eux y exerce sur la facture de chacun. Nous remarquerions, par exemple, que le mode lyrique ne se prête pas aux enjambements. Victor Hugo n'en use guère que dans ses pièces à rimes plates. Mais nous nous sommes proposé seulement pour objet d'examen la technique intrinsèque du vers français. Encore n'avons-nous nullement approfondi la répercussion du rythme régulier sur toutes les

valeurs syllabiques du vers; la place, mais surtout la compétence requise et toute spéciale de linguiste et de musicien nous manquent pour traiter cette question.

Nous voici arrivé au terme de cet aperçu très borné. Le peu que nous avons tâché de mettre en lumière suffira toutefois, nous l'espérons, à faire réfléchir les novateurs de bonne foi qui tentent de perfectionner l'art des vers en le transformant. Peut-être reconnaîtront-ils que cet art, après la contribution capitale qu'il doit au génie de Victor Hugo, a reçu tout son complément, a épuisé tout le progrès que sa nature comportait. Tout ce qui le constitue c'est, en effet, la régularité du rythme principal, le nombre des syllabes qui en détermine chaque période et celui qui fixe la longueur du vers, puis le jeu du rythme irrégulier dans ce concert. Nous ne voyons pas d'autres éléments de la versification. Or, si notre analyse de ces éléments primordiaux est exacte, nous sommes, toute restreinte qu'elle est, autorisé à croire qu'ils avaient fourni leur dernier stade d'évolution au moment même où les récentes écoles de poésie ont entrepris d'en créer un nouveau; quelque faute, du reste, que nous ayons pu commettre dans cette rapide étude, nous n'attachons de prix qu'à la méthode positive dont nous y avons essayé l'application. Elle oblige à

définir, à préciser; grâce à elle, si l'un des adversaires se trompe, il offre aux autres l'avantage de pouvoir surprendre l'erreur, car elle se présente sans nuage et de face. Nous serions heureux si les détracteurs de la phonétique traditionnelle du vers telle que Victor Hugo l'a laissée daignaient en suivre les partisans sur le terrain commun de l'analyse, le seul où les arguments opposés se rejoignent et se rencontrent, où la controverse aboutisse. De deux choses l'une : ou bien ils seraient tous conduits à s'avouer les uns aux autres que la phonétique du vers défie toute formule rationnelle et ne relève que de l'intuition; par cela même chacun renoncerait à critiquer l'opinion invincible des autres, et le débat cesserait faute d'objet; ou bien ils en pourraient démontrer rationnellement les lois phoniques, et les querelles tomberaient encore d'elles-mêmes. Que d'encre épargnée!

Du moins, nous n'aurons pas tout à fait perdu la nôtre dans ces lignes, dont l'intention fera pardonner l'austérité, si nous avons réussi à donner quelque ouverture sur les conditions essentielles de notre art aux jeunes gens qui s'y intéressent et peuvent en accroître la pépinière et la clientèle.

ANNEXE ET COMMENTAIRE

DE L'ÉTUDE PRÉCÉDENTE

CHAPITRE II

SUR LA DISTINCTION DE LA PROSE ET DU VERS

CHAPITRE II

SUR LA DISTINCTION DE LA PROSE ET DU VERS

I

Mon cher confrère *,

Je vous remercie beaucoup de m'avoir envoyé votre récent ouvrage *la Crise poétique*. J'y ai rencontré des pages qui m'ont ravi, celles, par exemple, où vous

* Lettre ouverte adressée à M. Adolphe Boschot dans le numéro du 1er Mai 1897 de *la Revue de Paris*. Cette lettre intitulée *La Syntaxe et le Style*, combat certaines idées de l'auteur de *La Crise poétique* contraires aux miennes sur la nature de la syntaxe, et aussi certaines allégations de M. Adolphe Boschot touchant ma théorie du vers français. Ces allégations concernant seules le sujet du présent ouvrage, je reproduis seulement ici les paragraphes de ma lettre qui y répondent.

décrivez délicieusement le rôle de l'*e* muet dans le vers. Mais, en général, sur la versification, vous savez que nos vues diffèrent radicalement. Vous me mettez en cause, permettez-moi de me défendre.

Vous ne manquez pas de déférence pour vos anciens : les sentiments que vous témoignez à mon égard me touchent vivement et me sont précieux. Cette rare modération chez un jeune novateur m'étonne et m'engage à vous répondre. Elle est d'autant plus méritoire que les parnassiens vous font horreur et que vous me prenez pour l'un d'eux. Oh! s'il suffit, pour être parnassien, de respecter la poétique traditionnelle et de pratiquer la consonne d'appui, je le suis sans conteste, mais alors les poètes d'une autre époque, et des plus grands, Corneille, pour n'en citer qu'un, l'ont été avant moi.

Je vous mets d'ailleurs au défi de m'attribuer, en le désignant, aucun des autres caractères par lesquels vous classez les poètes que vous nommez parnassiens. J'en appelle à ceux-ci mêmes : j'honore les qualités que vous stigmatisez en eux, mais je les leur envie; je ne possède pas toutes les ressources de leur langage et leur idéal n'est pas le mien. Consultez-les, ils vous l'attesteront volontiers.

Le *Parnasse*, proprement dit, est un recueil éclectique de poésies publiées par Lemerre, où

se donnent la main des poètes très divers par l'inspiration et la facture, depuis André Lemoyne jusqu'à Mallarmé. Le souci d'une forme éclatante et pure y domine, sans doute; est-ce une raison pour n'y voir que la manifestation et le programme littéraire d'une école exclusive? Je compte parmi les collaborateurs du *Parnasse,* j'en suis fier; mais je suis très loin d'être un parnassien au sens que vous et la plupart des critiques présents vous imposez à cette dénomination. Il y a là une confusion contre laquelle réclame un groupe nombreux de ces poètes et dont je commence à m'impatienter un peu : une telle étiquette risque de fausser l'idée que, par excès de confiance, pourrait se faire de mes vers, sans jamais les lire, l'immense majorité de mes compatriotes, pour laquelle je n'en ai pas moins d'estime.

Mes *Réflexions sur l'art des vers,* que vous mentionnez, ont pour seul objet de rattacher, autant que j'en suis capable, à des lois positives le régime des sons dans le vers; c'est un petit chapitre de l'acoustique, et j'y émets une simple hypothèse. Mais, aussi longtemps que les sectateurs de nouvelles écoles se borneront à condamner cette étude sans motiver l'arrêt, je ne me sentirai pas édifié par eux sur ce qu'elle vaut. On me pardonnera de ne pas la sacrifier préci-

pitamment; d'autres juges, compétents à d'autres titres, ne m'y sollicitent pas. Mon ami, le philologue Gaston Paris, par exemple, m'aurait déconseillé de la publier s'il y avait relevé des erreurs fondamentales et choquantes. Il n'a pas eu le loisir de l'examiner minutieusement, comme il en avait le dessein : j'eusse redouté sa loupe de savant plus que la prunelle visionnaire des poètes; il m'a suffi de son premier regard, provisoirement favorable, pout être assuré que ma théorie n'avait pas beaucoup à redouter le leur. Mais je m'avise que sans doute la science de mon ami est trop officiellement titrée pour vous inspirer confiance. Vous importera-t-il davantage que j'aie eue l'entière approbation de Taine, penseur et artiste en langage de premier ordre? Peut-être n'ignorez-vous pas que Taine, à ses heures, versifiait de manière à contenter Heredia, son maître; c'est un assez bon certificat d'aptitude. Quoi qu'il en soit, au point de vue tout scientifique où je me place, son autorité n'est pas niable. Quant à vous, mon cher confrère, vous reconnaissez à mon opuscule des qualités qui font plus d'honneur à mon caractère qu'à ma raison, car, tout en saluant ma sincérité, vous le déclarez *à peu près vide*.

Me voilà bien à plaindre : comment puis-je savoir ce qu'il y manque? C'est pourtant là ce qui m'importe; peu me chaut d'errer sincère-

ment. De mes jeunes adversaires, les uns (presque tous) ne laissent même pas soupçonner l'existence de ma tentative, les autres, deux ou trois de ma connaissance, qui en ont, comme vous, fait mention, glissent dessus d'un air dégagé. Je ne vous reproche nullement de n'en avoir pas entrepris l'analyse critique dans votre étude succincte. Mais en déclarer nul, dans une note, sans autre forme de procès, le résultat technique, c'est le livrer désarmé au mépris des lecteurs, ce n'est pas me renseigner sur les raisons qui l'anéantissent. Ma théorie applique la loi du moindre effort, qui régit toutes les opérations instinctives, à la phonétique du vers pour y déterminer l'unité de mesure du rythme et la place de la césure. Assurément si cette loi physiologique n'est pas applicable à l'organe de l'ouïe comme aux autres, tout l'édifice s'écroule et il ne reste qu'un témoignage de mes bonnes intentions. Mais encore faudrait-il démontrer que mon hypothèse est insoutenable, bien que j'en aie trouvé la vérification dans les divers types du vers français tels qu'ils sont nés de l'évolution littéraire. J'attends cette preuve depuis quatre ans; veuillez me faire la grâce de la produire, vous me rendrez service.

. . . . . .

. . . . . .

Je souhaite, mon cher confrère, que mes

efforts pour trouver entre nous un commun terrain d'entente, rapprochent nos vues sur la langue française. Puissiez-vous, après la critique que je viens de tenter, me reconnaître « *quelque tact littéraire* » et déposer « *la stupeur de voir l'École parnassienne* », dans laquelle vous me rangez gratuitement, « *si au dépourvu !* »

Pour peu que vous m'en témoigniez le désir, il me sera facile d'appliquer les mêmes procédés de paisible et patiente critique à vos aperçus généraux sur la réforme de la versification. Je ne les crois pas plus solidement motivés que votre exécution sommaire de mon opuscule. Je m'engage à vous soumettre une définition catégorique du vers qui convienne à toutes les langues, et à en déduire pour la versification française des lois diamétralement opposées à vos principes. Mais je ne l'entreprendrai que si vous prenez soin, quelque jour, de formuler rigoureusement votre propre définition : — je l'ai vainement cherchée dans votre livre ; — autrement dit, si vous marquez enfin ce qui, à vos yeux, distingue la prose du vers.

Je clos cette longue lettre en vous adressant mes compliments très vifs et très sincères pour les rares qualités de votre plume...

II

RÉPONSE DE MONSIEUR ADOLPHE BOSCHOT*

. . . . . .

QUE *conclure?*

Et puisque votre lettre et ma réponse ont été amenées par mon essai : La Crise poétique, *puiqu'il y a crise en effet, et que tous les poètes le sentent depuis quelque vingt ans déjà, quelle sera donc la poésie qui va s'élaborer, nous l'espérons, pendant les années les plus prochaines?*

Il est sage, — n'est-ce pas? — de laisser au temps le soin de répondre; nul ne peut dire ce que

* La lettre précédente provoqua dans le numéro du 15 octobre 1897 de la *Revue de Paris* une réponse de M. Boschot très intéressante. J'en reproduis ici la dernière partie, relative à la poétique française.

sera le génie ou les génies que la nature daignera faire naître. Au moins peut-on laisser deviner l'esprit de la technique qui sera bientôt adoptée.

Vous me demandez instamment « ce qui, à mes *yeux, distingue la prose du vers ». Je confesse que je ne le sais pas avec précision. Je m'avoue à moi-même, dans certains cas : « ceci est un vers ; ceci est une ligne de prose » ; ainsi, dans* la Crise poétique, *ai-je signalé des vers enchâssés dans la prose de Renan, et l'on pourrait signaler des lignes de prose dans les vers de tel ou tel parnassien. On peut dire également : « ceci est rouge, ceci est bleu » (et ces mots sont vagues) ; mais comment tracer des limites en l'ondoyante gamme des iris, des mauves et des lilas ? Vous écrivez, cher maître, avec une ardeur et une force de conviction que j'admire sans qu'elles me gagnent : « Je m'engage à vous soumettre une définition catégorique du vers qui convienne à toutes les langues et à en déduire pour la versification française des lois diamétralement opposées à vos principes. » Voilà qui est fort bien, et je ne doute pas que vous ne fassiez une œuvre belle, imposante par la hauteur des pensées et la puissance des abstractions. Mais ce sera chose vaine, — j'entends : vide de vie et de réalité. En ce sens seul me suis-je permis d'écrire, vous le savez, que votre opuscule sur* l'Art des vers *« est à peu près vide ». Abstraire et raisonner, quand il s'agit de phénomènes vivants, c'est perdre de vue son sujet. Votre opuscule m'a fait*

faire un charmant voyage dans le pays des idées pures, je n'aurais pu le faire en meilleure compagnie; mais je n'en ai rien rapporté. En revanche, il y a, de-ci, de-là, mille détails où vous montrez votre bon goût, qui est tout à fait excellent, j'ose le dire, et d'une exquise délicatesse. Vous restez poète, même en un traité didactique, et l'on découvre des vers qui voudraient naître :

La pudique rougeur sur un front lilial...

Mais à quoi bon, cher maître, tous ces efforts pour donner une rigueur géométrique à ce qui est mobile, nuancé? Pourquoi ne pas s'en tenir à l'impression subjective produite par l'œuvre d'art; pourquoi tâcher à voir, derrière le mirage de la sensation personnelle, cette œuvre même, objective, dont nous ne savons rien? Pourquoi ne pas reconnaître notre impuissance à sortir de nous et à trouver en art une vérité impersonnelle? Et, chose funeste, pourquoi insister sans discrétion sur un concept abstrait : le vers, le vers « en soi », instrument et moyen d'expression, considéré hors de toute mélodie et de toute âme à exprimer, comme l'on pourrait considérer un piston ou une clarinette hors de toute musique? Les virtuoses et les acrobates de tout genre ont montré ce que cette idée avait de funeste. Que de concertos brillants où paradaient, violon en mains, des bateleurs! que de poèmes où il n'y avait que jongleries de rimes et de syllabes sonores!

Pour nous maintenant, qui demandons, qui établirons notre entière liberté, soucieux pourtant d'éviter l'extravagance, nous ne prétendons asservir personne à nos fantaisies personnelles érigées en lois. C'est en art que l'homme doit être absolument libre. Ah! cher maître, si vous étiez un peu anarchiste, vous seriez un sage accompli. Mais vous voulez exercer votre raison et légiférer. En art, nulle règle que l'instinct et le goût.

Le poète attendu, conscient et libre, disposera de tous les vers : sur la palette dorment toutes les couleurs, le peintre les éveille tour à tour et les fait chanter sur la toile; tantôt c'est le cri épique des écarlates et des pourpres, tantôt le crépitement sabbatique des cadmiums; d'autres fois, c'est une chanson douce qui module, indéfiniment : cendres vertes et bleus laiteux... M. Mallarmé le dit fort bien :

Une haute liberté littéraire d'acquise, la plus neuve : je ne vois, et ce reste mon intense opinion, effacement de rien qui ait été beau dans le passé, je demeure convaincu que dans les occasions amples, on obéira toujours à la tradition solennelle, dont la prépondérance relève du génie classique : seulement, lorsqu'il n'y aura pas lieu, à cause d'une sentimentale bouffée ou pour une anecdote, de déranger les échos vénérables, on regardera à le faire. Toute âme est une mélodie qu'il s'agit de renouer; et pour cela sont la flûte et la viole de chacun. Selon moi jaillit tard une condition vraie ou la possibilité, de s'exprimer non seulement, mais de se moduler, à son gré.

Donc, depuis le vers plastique et marmoréen jusqu'à la chanson la plus balbutiante, tous les vers,

rythmes et sonorités sont au poète. — Mais selon quelles lois écrira-t-il ces vers ?

J'ai déjà montré, dans la Crise poétique, *qu'il ne faut pas légiférer en poésie; ne disons jamais au poète : « Tu feras ceci, tu ne feras pas cela. » Un poème est une fleur de vie : que penser du jardinier chagrin qui voudrait enseigner la beauté à ses roses ? Pour le métier même, pour la métrique, il est dangereux et presque vain de les considérer à part, en dehors de l'œuvre et de l'âme de l'artiste : aussi avais-je surtout insisté sur le développement intérieur du poète; à la vérité, tout ce qu'il fera dépend de l'homme qu'il sera. — Mais encore, quelle métrique ?*

Il y a une « tradition bien française » (cela est vague, mais je l'aime ainsi) : que le poète s'y conforme ou s'en écarte à bon escient; qu'il tâche à surprendre ou choquer le moins qu'il pourra. C'est le plus sage. Il ne faut pas rebuter le bon vouloir d'un seul lecteur : c'est peut-être celui-là qui nous comprendra le mieux; et puis, vraiment, un seul poète, toute une génération de poètes même, peuvent-ils prétendre être plus forts que l'habitude de toute une nation depuis plusieurs siècles ? — Donc : le moins possible d'allures révolutionnaires dans l'œuvre : et, dans la critique, dans les propos journaliers, des paroles conservatrices qui assurent toujours des sympathies; — et discrètement, sans heurt ni fracas, on se libère de ce qu'il y a de faux, d'artificiel et de

gênant dans la « tradition bien française »... On se contente d'une rime moins exacte, à qui l'on sacrifie moins la pensée, qui satisfasse l'oreille plutôt que l'œil, et qui parfois se laisse aller à n'être qu'une assonance. — La césure typographique ne parait pas utile dans l'alexandrin ternaire :

Elle filait — pensivement — la laine blanche.

Enfin les hiatus doivent être, tour à tour, rejetés, admis ou recherchés par l'oreille consciente du poète.

Qu'y a-t-il là, cher maître, qui ne paraisse purement raisonnable et à qui les meilleurs lettrés ne puissent donner quelque assentiment? M. Anatole France, dont l'érudition est aimable et sûre, et le génie délicieux, écrit : « La suppression de la césure n'est qu'un pas de plus dans une voie dès longtemps suivie. Le vers brisé de nos vieux romantiques est aujourd'hui tenu pour exemplaire et admis par tous les lettrés... Or le vers brisé devait conduire au vers à césure mobile et multiple : c'était nécessaire. Et Malherbe nous enseigne qu'il ne faut pas chercher de remède aux maux irrémédiables... » Au sujet de la rime, M. Anatole France : « J'ai jadis récité dévotement, en bon Parnassien, les litanies de Sainte-Beuve à Notre-Dame la Rime : « Tranchant aviron, frein d'or, agrafe de Vénus, anneau de diamant, clé de l'arche... » Je ne renie pas ma foi. Mais je puis, sans apostasie, reconnaître que la prosodie qui s'en

va (c'est M. Anatole France qui parle) était bien livresque quand elle exigeait que la rime fût aussi exacte pour les yeux que pour l'oreille. Le poète, à ce coup, accorde trop au scribe. On voit trop qu'il est homme de cabinet, qu'il travaille sur du papier, qu'il est plus grammairien que chanteur. C'est le malheur de notre poésie d'être trop littéraire, trop écrite; il ne faut pas exagérer cela... — Autre question. Faut-il blâmer les récents poètes de se permettre l'hiatus quand l'oreille le permet? Non pas : ils ne font là que ce que faisait le bon Ronsard. Il est pitoyable, quand on y songe, que les poètes français se soient interdit pendant deux cents ans de mettre dans leurs vers tu as *ou* tu es. *Cela seul est une grande preuve de la régularité de ce peuple et de son obéissance aux lois.* »

*On ne saurait mieux penser ni mieux dire; il est difficile de n'être pas convaincu. En ce qui concerne l'*e *muet et le respect qu'il mérite, vous avez donné de précieuses louanges à mon essai, et si vous pensez, avec M. Anatole France, que l'alternance des rimes est agréable, mais que « la non-alternance cherchée et voulue » peut donner de charmants effets, nous aurons vraiment, sur la métrique, quelques idées communes. Certes, vous continuerez à versifier selon la pure tradition, puisque vous le faites avec bonheur : nul ne vous le reprochera. Mais pourquoi jeter l'anathème aux jeunes poètes, scrupuleux et conscients, qui font tomber, d'une formule, ce qu'elle*

a de caduc, et qui se libèrent de ses étroitesses ? Ils aident au cours naturel des choses, sans plus ; ils ne sont pas des fols qui veuillent imposer à la réalité leurs rêveries personnelles. Mais voilà où nous ne nous entendons plus : vous croyez que le vers doit être ceci, et pas cela, par suite de je ne sais quelles raisons métaphysiques, physico-physiologiques... Je vous soupçonne d'être un peu théologien, pour ne vous pas méfier assez de ce que la science contient d'esprit théologique : c'est cela qui fait faillite dans la science, et non la science elle-même. Satan, assure-t-on, est bon logicien. Ne fait-il pas meilleur avouer avec M. Anatole France que notre prosodie n'est pas soumise à des lois naturelles ? « Visiblement elle est fondée sur l'usage et non sur la nature. Pour peu qu'on examine les règles on en voit l'arbitraire. Nous sommes un peuple médiocrement musical et qui ne chante pas volontiers. Les commencements de notre vers sont d'une si rude barbarie qu'aucun poète n'oserait y regarder s'il avait le malheur de les connaître... Toutes les prescriptions auxquelles obéissent les poètes sont arbitraires et récentes. Elles durent peu. Elles dureraient moins encore si le sentiment de l'imitation n'était très fort chez les hommes et surtout chez les artistes. En fait, une forme de vers ne dure pas beaucoup plus qu'une génération de poètes. »

Dès lors, pourquoi voulez-vous asservir la génération qui vient à la métrique parnassienne ? Croyez-vous avoir trouvé une métrique éternelle ? Restez-

vous encore satisfait de cette phrase que vous écriviez voilà cinq mois : « La fonction de toute poétique, au fond, consisterait donc à introduire le plus d'expression naturelle possible dans le langage, c'est-à-dire le plus de musique possible, mais sans le secours de la gamme » ? J'aimerais voir cette phrase, en épigraphe, sur une théorie du vers libre.

Oui, cher maître, je crois que de votre phrase brumeuse et charmante, comme de toutes celles où vous essayez si noblement de formuler de grands principes et de « solidement motiver » vos idées sur l'art des vers, je crois qu'on peut avec la même logique tirer des conséquences diverses, car les grands principes en art sont avant tout des pensers vagues. Soyons humbles : toute notre tâche est d'aider, conscients un peu, à l'évolution du vers; nos poèmes, — et ne les croyons pas faits par nous une fois pour toutes, puisque chaque lecteur les recrée selon son âme la plus intime, — nos poèmes ne sont rien sinon des moments de vie dans notre âme d'abord, puis dans des âmes étrangères et inconnues; et à la vérité je vous le dis, nous n'en sommes pas les seuls auteurs et nous ne pouvons pas savoir ce qu'ils deviennent continûment dans les âmes où ils vivent. Soyons humbles, laissons Dieu même parler en nous. Que nos œuvres, voix fidèles, réveillent en autrui le Dieu qui dort; soyons sincères; respectons la parole divine et ne lui imposons que le moins passible les règles chinoises de la versification française.

Quand donc viendra ce poète béni qui, maître de sa forme, fera chanter enfin une poésie vivante, dialogue spontané de son âme avec la nature, poésie diverse, souple, multiple, infinie, mélodieuse et rythmée, qui ne soit plus tel ou tel article tenu par un spécialiste? Oui, de la poésie vraie, spontanée, sincère, changeante et chantante, indéfinie comme les choses, infinie comme l'âme : de la Poésie qui soit de la Vie.

*
* *

Avant de prendre congé, cher maître, je voudrais vous soumettre deux pages de Fromentin, qui sont tout à fait excellentes et que j'aime entre toutes; je vous les offre avec le même sentiment qui me ferait donner un objet familier et chéri au voyageur près de partir ou à l'hôte quitté, afin qu'il se souvienne d'une heure aimable de causeries. — Dans le premier passage, on sent que Fromentin regrette, comme il le disait lui-même, « de n'avoir pas eu la tradition, de n'être pas un aide, un rapin sorti de l'atelier d'un Van der Meulen »; dans l'autre, on prévoit l'emploi que l'artiste intelligent et sincère ferait d'un métier bien appris et bien su. Fromentin :

Notre ignorance (à nous, les jeunes) est extrême. On dirait que l'art de peindre (lisons : écrire) est depuis longtemps un se-

cret perdu, et que les derniers maîtres tout à fait expérimentés qui le pratiquèrent en ont emporté la clef avec eux. Il nous la faudrait, on la demande, personne ne l'a plus; on la cherche, elle est introuvable. Il en résulte que l'individualisme des méthodes n'est à vrai dire que l'effort de chacun pour imaginer ce qu'il n'a point appris; que dans certaines habiletés pratiques on sent les laborieux expédients d'un esprit en peine, et que presque toujours la soi-disant originalité des procédés modernes cache au fond d'incurables malaises.

Fromentin dit encore :

Il s'agit de devenir humble pour les choses humbles, petit pour les petites choses, subtil pour les choses subtiles, de les accueillir toutes sans omission ni dédain, d'entrer familièrement dans leur intimité, affectueusement dans leur manière d'être. C'est affaire de sympathie, de curiosité attentive et de patience. Désormais le génie consistera à ne rien préjuger, à ne pas savoir qu'on sait, à se laisser surprendre par son modèle, à ne demander qu'à lui comment il veut qu'on le représente.

Veuillez me croire, monsieur et cher maître, fort sensible à l'honneur que vous m'avez fait en suscitant cet échange public de pensées; soyez assuré de mon admiration sincère et de mon profond respect.

ADOLPHE BOSCHOT.

Le lecteur me saura gré d'avoir reproduit intégralement ces charmantes pages, modèle de courtoise polémique et d'ironie respectueuse, et précieux spécimen du reproche essentiel adressé par les novateurs à toute législation du vers. On peut résumer leur programme ainsi : « Nous ne

savons pas ce que c'est que le vers, mais peu nous importe; il nous suffit d'en avoir le sentiment. Le vers est d'une subtile essence dont le mystère même autorise chaque poète à baptiser vers toute phrase ou tout membre de phrase dont l'harmonie l'enchante, sans qu'il soit tenu de définir l'indéfinissable principe de sa jouissance esthétique. » Entendons-nous. Ce serait, en effet, pédantesque et abusif de demander à un poète les raisons de son discernement spontané, mais si ce poète renonce lui-même au bénéfice de sa noble inconscience pour réfléchir sur son art et édicter le bouleversement des lois admises qui le régissent et qu'une tradition séculaire a fixées, on a dès lors le droit d'exiger de lui qu'il analyse les fondements de ces lois pour en démontrer la caducité ou l'inanité. Toutes les langues, tant anciennes que modernes, ont leurs poétiques respectives, dont l'objet n'est nullement de fournir au poète des procédés pour exprimer son tempérament, mettre en relief son originalité et fabriquer de beaux vers, mais uniquement de définir les conditions sans lesquelles le vers n'existe pas, sans lesquelles aucune distinction n'est établie entre le vers et la prose. Ainsi les formes traditionnelles du vers français sont au service de l'inspiration et du talent, elles ne les suppléent pas; mais, parce qu'elles comportent le plus de musique proprement dite

compatible avec la fonction intellectuelle du langage, il ne saurait y en avoir d'autres mieux adaptées à ce service.

Tout malentendu dissipé, il me semble que les arguments de mon ingénieux contradicteur ne rencontrent pas ma réponse à sa critique.

Je n'ai pas répliqué à M. Adolphe Boschot. Je m'en suis abstenu, d'abord par discrétion à l'égard de la *Revue de Paris* qui, en acceptant de publier nos deux lettres, n'avait pas entendu ouvrir une polémique prolongée sur les questions traitées par nous, et ensuite parce que de cet échange d'idées sont nées entre mon confrère et moi des relations affectueuses qui nous ont permis d'agiter ces questions à l'amiable verbalement. Le lecteur trouvera, dans le présent ouvrage, des aperçus qui, je l'espère, lui suffiront pour les éclaircir et se prononcer entre l'opinion de nos éminents confrères que cite M. Boschot à l'appui de la sienne et les principes que je défends par l'analyse de la formation du vers français. Je me bornerai ici à relever le passage de la lettre de M. Boschot où il rappelle la phrase que j'avais écrite cinq mois auparavant et qu'il qualifie de *brumeuse et charmante,* épithètes singulièrement cruelles à l'égard d'un chercheur qui n'a pas d'autre préoccupation que d'être clair, fût-ce aux dépens du charme. Il aimerait voir, dit-il, cette phrase en épigraphe sur une théorie du vers

libre. Il semble n'avoir pas remarqué toute la portée du superlatif *le plus de musique possible* dont j'ai fait usage à dessein. Ce superlatif, en effet, définit implicitement et prescrit avec la dernière précision la forme traditionnelle du vers français sous les divers modes qu'elle comporte. Je prétends qu'on ne saurait s'écarter de cette forme qu'au détriment du maximum d'harmonie proprement musicale dont le vers est susceptible. Cette assertion résulte logiquement, je le crois du moins, de mes précédentes réflexions sur l'art des vers. Selon moi l'instinct de l'ouïe, soumis à la condition de ne pas usurper sur le domaine intellectuel, c'est-à-dire de ne menacer en rien la claire perception du sens des mots et de la phrase qu'ils composent, cet instinct, tout physiologique, a résolu le problème d'introduire le plus de musique possible dans le langage et il y a réussi en créant progressivement notre poétique traditionnelle. Je me hâte d'ajouter que les seules imperfections qu'on puisse reprocher à cette poétique sont précisément dues à l'intervention de la volonté, du caprice dans la genèse originairement spontanée du vers. De là certains abus qu'il faut savoir reconnaître, certaines prétendues règles qu'il faut savoir sacrifier. J'avoue que, si j'y demeure attaché, c'est par une longue habitude, devenue invincible en moi; ce n'est nullement pour un motif rationnel. Considérer, par exemple,

comme des hiatus les rencontres de voyelles ou de voyelles et de diphtongues telles que *il y a, tu aimes, tu es,* etc... c'est s'imposer une règle plus exigeante que l'oreille. Il convient de s'en remettre uniquement à ce juge naturel pour décider si telle ou telle succession de sons doit être admise ou rejetée. Quant à l'alternance des rimes masculines et des rimes féminines, elle a son fondement dans une satisfaction de l'ouïe, mais la sensibilité physique n'est pas seule en cause; l'expression de certains sentiments peut requérir la suppression de cette alternance. La jouissance morale que procure à l'artiste, à son âme, la justesse dans l'expression d'un sentiment peut primer le plaisir purement sensuel de l'ouïe. Une suite de rimes soit masculines, soit féminines, en nombre quelconque, peut, dans certains cas, servir mieux la pensée ou le cœur du poète que l'alternance indiquée par la seule considération de ce plaisir. Il me paraît donc excessif de repousser d'emblée, sans examen ni réserve, toutes les réformes que les novateurs, même passionnés, prétendent imposer à la poétique traditionnelle. Il y a des concessions à leur faire, mais peu nombreuses, aucune ne devant compromettre la construction fondamentale du vers, car, sauf de rares exceptions, du genre de celles que je viens de signaler, l'accord est intime entre les exigences de l'expression et celles de l'ouïe, tellement intime que

c'est la musique même du vers qui est le plus expressive, qui est le signe naturel du sens des mots dont il est formé. Fonder une réforme aussi radicale que l'abolition des lois traditionnelles de la césure et du rythme sur la méconnaissance de cet accord en abusant de cas singuliers où il peut être avantageusement violé, c'est faire de l'exception la règle, généraliser la dissonance comme moyen d'expression; c'est, pour le moins, retourner à la prose.

III*

Monsieur et cher confrère,

J'AI en ce moment l'esprit fort éloigné des questions que votre gracieuse lettre me pose. Je suis tout à la confection d'un petit discours que je vais bientôt prononcer à la distribution des prix du lycée Condorcet. Je n'ai donc pas le loisir de vous répondre longuement. D'autre part, ce serait inutile car j'ai eu déjà l'occasion de manifester mon opinion sur la crise littéraire qui vous occupe, dans une brochure intitulée : *Réflexions sur l'Art des Vers*, que j'ai publiée, il y a trois ans, chez Lemerre. Dans

* *Le Vers libre et les Poètes*, Enquête de M. Austin de Croze dans *le Figaro*, en juillet 1895, à l'occasion du poème non rimé de Mistral, *le Rhône*.

cet opuscule aride, je m'attache à distinguer avec netteté l'essence de la prose et celle des vers, parce que nos présents réformateurs me semblent faire de la prose sans le savoir, et j'explique de mon mieux la genèse de la versification française par la loi physiologique du moindre effort appliquée à l'acoustique du langage rythmé, ce qui ne laisse aucune part à l'arbitraire dans la constitution du vers.

Mon point de vue, humblement scientifique, n'a pas été admis sans doute par les récentes écoles de poésie, car elles n'ont pas même daigné discuter mes principes. Elles voient les choses de plus haut; de mon côté je ne puis les suivre, de sorte que nous ne nous sommes pas rencontrés. Je considère comme stériles toutes les discussions des artistes entre eux, parce qu'ils se dispensent de définir et de préciser; ce ne sont que des échanges de protestations naïves. Je me suis donc retiré du débat, et je n'y rentrerais que si mes assertions étaient attaquées par des moyens de convaincre purement rationnels, les seuls dont je reconnaisse l'efficacité en matière de technique. Mais je ne le souhaite nullement; l'argument décisif par excellence est, à mes yeux, la production d'une œuvre qui force l'admiration de ceux qui ont donné des gages suffisants de compétence pour les apprécier. Je salue le talent de plusieurs novateurs admirablement doués, et

j'espère que, après avoir fait l'épreuve consciencieuse des perfectionnements proposés, ils reviendront à la facture naturelle du vers français, je veux dire à celle qui s'est organisée peu à peu, à la longue, non par le caprice de l'oreille, mais par la sélection qu'elle a faite spontanément, dans le discours, des formes qui distinguent les vers de la prose.

Quant à la tentative de Mistral, je me récuse, je ne suis pas en état de la juger, car j'ignore le provençal; je ne sais pas quelles ressources le vocabulaire de cette langue offre au rimeur pour éviter la monotonie. Je me borne à dire que, s'il s'agissait de la versification française, je regarderais cette tentative comme une désertion.

Je n'ai en portefeuille aucune poésie inédite achevée; j'ai donné la dernière aux étudiants pour un album. Je le regrette vivement.

Veuillez agréer...

IV*

Messieurs,

J'AVAIS achevé d'écrire le discours que je vous ai lu tout à l'heure, lorsqu'un vote récent de l'Académie sur l'attribution du prix Archon-Despérouses, vote publié par la presse sans aucune mention de la réserve expresse qui en définit le sens et la portée, souleva une agitation vive chez les amis de la poésie, surtout dans la jeunesse, où se recrutent les poètes et leur plus ardente clientèle.

* L'Association générale des Étudiants m'avait fait l'honneur de m'inviter à présider son douzième banquet annuel (1897). Invité à dire quelques mots sur le sentiment de l'Académie française touchant la versification inaugurée par certains poètes novateurs, j'ai ajouté à ma première allocution qu'on va lire.

Vous êtes en droit d'attendre de moi quelques mots sur cet événement littéraire, et je m'en voudrais de frustrer votre attente. A vrai dire, vous avez déjà pu connaître la pensée de l'Académie et la mienne, par la lettre que j'ai adressée au rédacteur en chef du *Figaro* à ce sujet; mais peut-être avez-vous présumé que je profiterais de la belle occasion que vous m'offriez ce soir de m'expliquer davantage sur la question d'une réforme de notre poétique traditionnelle. Je n'en profiterai qu'avec mesure, d'abord parce que cette question ne passionne qu'une partie de mon auditoire, celle que les sciences ne réclament pas jalousement, ensuite parce qu'on ne saurait la traiter comme il convient en peu de mots. Je me bornerai donc à la poser.

C'est en prose, messieurs, que je vous parle, et pourtant il ne me suffit pas de m'exprimer avec toute la clarté dont je suis capable, je me complais dans mon rôle accidentel d'orateur : je voudrais pouvoir ajouter à la signification purement conventionnelle de mes paroles toute la vertu expressive que me fournit la nature, non point seulement dans la mimique du geste, mais bien aussi dans l'harmonie de mes phrases. Je rejette les mots qui ne satisfont pas mon oreille et je m'efforce d'ordonner ceux qui la flattent, de manière à la flatter davantage encore par leur arrangement. Du même coup j'accrois mes res-

sources pour vous communiquer ce que je sens. Si tous les plaisirs de l'ouïe relèvent de la musique, au sens le plus large du mot, je peux dire que je m'étudie à rendre mes paroles musicales; je voudrais pouvoir les rendre aussi musicales que la prose le comporte. Mais la dose d'harmonie que comporte la prose est-elle déterminée? le maximum en est-il prescrit par la prose même? Suis-je sûr de ne point l'outrepasser, même sans le vouloir? Dans cette recherche de la qualité musicale du langage, je me demande, messieurs, à quel moment précis je perdrai le droit de le qualifier prose. Me suffira-t-il, pour perdre ce droit, d'isoler, de mettre à la ligne chaque membre de phrase de manière à en soustraire l'harmonie aux influences affaiblissantes de celle des membres de phrases voisins? Sans doute cette précaution ne sera pas vaine; l'harmonie du discours y gagnera. Pourtant je doute que, même en faveur de ce procédé, vous m'autorisiez à débaptiser mon langage. Vous m'objecteriez que la prose a sa musique propre, et que cette musique, rendue, il est vrai, plus sensible par la séparation plus tranchée des membres de phrases, n'a pas pour cela changé de caractère. Mais, encore une fois, quel est ce caractère? A quoi reconnaît-on que telle musique appartient ou n'appartient pas à la prose?

C'est ici que la difficulté commence. Il est cer-

tain qu'une observation attentive peut parvenir à dégager les raisons qui expliquent le charme de la bonne prose pour l'oreille; ce sont des lois d'ordre physiologique. Tant que ces lois ne sont pas nettement formulées, la démarcation entre la prose et les vers demeure indécise, contestable.

La seule méthode rigoureuse pour tracer cette démarcation consiste à procéder par une analyse exacte et un recensement complet des facteurs de la musique applicables au langage, des conditions requises pour qu'une suite de syllabes formant d'abord des mots, puis des membres de phrase, puis des phrases, procure à l'oreille du plaisir, le plus de plaisir possible. L'inventaire de ces conditions une fois dressé, on n'aura plus qu'à les grouper progressivement à partir de la plus simple jusqu'au système le plus complexe. Dans ces groupements successifs on rencontrera d'abord la musique de la prose, puis celle des vers, qui déjà chante, enfin le chant proprement dit qui remplit toutes les conditions de la musique vocale.

Il est évident que le langage parlé diffère du chant en ce qu'il n'implique pas la gamme. Cette différence établit entre ces deux départements de la musique une démarcation essentielle, sans toutefois leur interdire de communiquer.

Il s'agit de discerner, dans le premier, la phonétique du langage parlé, la prose de la versification.

Il semble bien, à première vue, qu'un fragment de prose ne change de nature pour devenir un vers qu'en s'imposant quelques conditions nouvelles, empruntées au chant, abstraction faite de la gamme. C'est dans cette direction qu'il convient de chercher ce qui distingue essentiellement le vers de la prose, une définition du vers, applicable à toutes les langues. La fonction de toute poétique, au fond, consisterait donc à introduire le plus d'expression naturelle possible dans le langage, c'est-à-dire le plus de musique possible, mais sans le secours de la gamme.

L'Académie, messieurs, ne pouvait tirer, sur-le-champ, précipitamment, les conséquences délicates de cette définition pour la poétique française. Elle ne l'a pas tenté. Elle a fait ses réserves et s'en est sagement tenue aux conclusions historiques, aux résultats que lui fournissait le travail spontané des écrivains, prosateurs et poètes, sur les matériaux de notre langue depuis qu'ils y exercent leur génie. Notre poétique est sortie, telle que nous l'ont laissée les plus grands poètes de ce siècle, d'une élaboration séculaire où la volonté réfléchie a eu beaucoup moins de part que l'instinct, c'est-à-dire les préférences

organiques de l'ouïe. C'est en consultant, sans parti pris, naïvement, les indications de l'oreille, en obéissant avec une aveugle docilité à ses exigences inconscientes, que les écrivains ont peu à peu constitué le langage de la prose et celui des vers. Parmi les tentatives innombrables, leurs choix leur ont été spontanément dictés par les lois profondes de la physiologie acoustique bien avant que Helmholtz l'eût étudiée. Il y a sans doute peu de chances pour que des combinaisons, à la fois très heureuses et très importantes, de sons vocaux soient restées inaperçues et à découvrir encore.

Est-ce à dire qu'il faille condamner d'avance les efforts de la réflexion pour reviser et compléter l'œuvre progressive de la spontanéité en ces matières? Non, certes. Ces efforts sont légitimes; il en est même de fort intéressants, de forts beaux qui témoignent d'une solide érudition et d'une rare puissance d'analyse. Je vous rappellerai, par exemple, l'ouvrage de M. Robert de Souza, intitulé le *Rythme poétique*. Je n'en connais pas d'autres qui soient aussi capables, ni plus dignes de commander l'attention. Il ne me semble pas toutefois que sa conception très élastique du rythme appliqué au langage poétique distingue suffisamment le vers de la prose harmonieuse. Je suis, du moins, tout à fait dérouté et déconcerté par la musique des vers composés

d'après ses principes et dont il propose des exemples au lecteur. Mais je n'oublie pas l'incalculable influence de l'habitude sur les perceptions et les jugements esthétiques. Ce n'est pas à mon âge qu'on refait l'éducation de ses sens. Par contre, j'ai, d'autre part, des raisons plus légitimes et non moins impérieuses de demeurer zélateur fidèle, incorruptible de la versification traditionnelle; mes cadets la jugent monotone, impropre à traduire toutes les nuances de leurs émotions, et moi, au contraire, qui en ai l'oreille hantée depuis bien plus longtemps qu'eux, je ne m'en lasse jamais : j'en chéris le bercement qui n'endort que mes soucis inférieurs et m'élève comme un vol puissant et régulier. Les fibres les plus intimes, les plus ténues de mon cœur ont toujours trouvé sur la vieille lyre des cordes à leur unisson, prêtes à vibrer si mes doigts savaient les choisir.

Mais je n'ai nul dessein de plaider auprès de vous une cause qui ne manque pas de défenseurs chez vous-mêmes.

Aussi bien n'ai-je que trop abusé de votre patiente attention. Je serais heureux si seulement j'avais pu vous faire pressentir la périlleuse complexité de la question qui divise aujourd'hui les poètes et apprécier la prudence libérale de l'Académie. Elle a concilié sa plus chère mission, qui est de signaler le talent naissant, même té-

méraire ou espiègle, avec son premier devoir, celui d'assurer contre toute violence et toute surprise les traditions littéraires dont elle est constituée gardienne responsable.

V*

Mesdames et Messieurs,

Je dois au hasard l'honneur de présider ce banquet littéraire et champêtre. Il m'avait semblé que la Vallée-aux-Loups, par son nom même, pourrait m'être un refuge et une retraite inviolable, car mon cœur est singulièrement partagé entre mon besoin de recueillement et ma sympathie profonde à toutes les commémorations filiales des écrivains de mon temps pour la plus grande gloire de leurs pères intellectuels. Je communie surtout avec ceux qui s'efforcent de conserver intact le génie

* Allocution prononcée au banquet de la Vallée-aux-Loups pour le Cinquantenaire de Chateaubriand (3 juillet 1898).

de leurs lieux de naissance, de disputer nos provinces à la centralisation parisienne que je considère comme funeste à l'esprit français dont la diversité n'est pas moins le caractère que la solidarité, ciment de la patrie.

Mais je me trouve être ici voisin de l'asile où Chateaubriand cherchait, bien avant moi, ces deux amis de la pensée désormais perdus pour ceux qui la servent, je veux dire le silence et la solitude. J'ai été violemment chassé de ma tanière par mon confrère Léon Séché; douce violence, à vrai dire, dont j'aurais ici bien mauvaise grâce à me plaindre. C'est par les journaux que j'ai appris hier seulement la mission qui m'était échue d'occuper à cette table la place éminente et périlleuse que vous m'y avez assignée. Je dis périlleuse, car je suis pris tout à fait au dépourvu, et, si vous attendez de moi un éloge de Chateaubriand, je n'aurai plus qu'à glaner misérablement quelques brins de lauriers après la moisson que, j'en suis sûr, vient d'en faire, pour la lui offrir toute rajeunie, mon éloquent confrère de l'Académie, M. de Vogüé.

Que vous dirai-je donc qui pût vous sembler nouveau sur le grand homme, sur le grand écrivain dont les aptitudes merveilleuses et si variées ont épuisé la sagacité de la critique et toutes les formes de l'admiration? Il m'est pourtant venu l'idée présomptueuse que, peut être, le poète qui

se manifeste dans toutes les pages des œuvres de Châteaubriand, dans celles surtout où la nature même du sujet traité comporte l'emploi le plus musical du langage, que peut-être ce poète harmonieux par excellence me laisserait-il quelque chose encore à signaler en lui, après avoir tant livré aux recherches de ses apologistes. C'est le versificateur que je vais tenter de vous révéler sous un jour nouveau, et, je l'espère même, le plus inattendu.

Il ne s'agit pas de vers inédits ; je me hâte de prévenir une trop vive déception de votre curiosité; mais je voudrais vous montrer en Chateaubriand l'ancêtre et le précurseur de tous les récents novateurs de la poétique française. Oui, Messieurs, dans ses beaux poèmes *les Martyrs, Atala, René*, etc., il ne lui a manqué, pour rendre la versification à la nature, pour la délivrer avec évidence des brodequins odieux que lui a infligés une tradition barbare, que de modifier la typographie de ces célèbres ouvrages, de reporter tout simplement à la ligne, avec une initiale majuscule, chaque membre de phrase, dont l'harmonie délicieuse constitue un vers parfait, joignant à la grandeur et à la richesse de l'image la belle allure de la liberté.

La liberté, Mesdames et Messieurs, est en train d'élargir ses conquêtes : du champ restreint de la politique, où ses ailes immenses palpitent fié-

vreusement, comme à l'étroit, elle aspire à les déployer dans le ciel des arts et nous y saluons avec tremblement les rapides progrès de ses bienfaisants ravages. Grâce à l'émancipation de toutes les formes, le beau n'en est plus réduit à se pourvoir dans le rigide et pâle vestiaire de Platon; il lui faut des *complets* de toutes mesures et de toutes couleurs; il a résolument changé de Belle-Jardinière. La poésie ne devait pas, ne pouvait pas être oubliée dans la distribution générale des travestis régénérateurs.

Le libéralisme de Chateaubriand, soyons justes, ne pouvait, du premier coup, réaliser dans le domaine poétique l'affranchissement absolu auquel il nous est donné d'assister. Pardonnons-lui d'avoir ménagé les transitions en dissimulant sous la typographie prudente de ses poèmes le caractère fondamental du vers nouveau, du vrai vers français, du vers tel qu'il devrait être et se révèle déjà et dont l'essence consiste uniquement à charmer l'oreille. Qu'importe sa longueur, le nombre de ses syllabes! Mais, légitimiste fidèle aux autorités séculaires dont il ne voulait pas violenter la tradition (loyalisme respectable), et néanmoins ouvert à l'esprit de réforme, jaloux de l'indépendance de son âme, Chateaubriand fut, dans notre art, un révolutionnaire fatalement circonspect. Et c'est ainsi qu'il borna son ambition personnelle à substituer le vers à la prose

sans en avertir le lecteur, certain qu'un jour, quand l'heure de la libération définitive aurait sonné, de jeunes poètes, chez qui le courage pourrait n'être plus téméraire, ramasseraient son idée rénovatrice, et, dans leur innocence, s'imagineraient l'avoir eux-mêmes inventée.

J'ajouterai, Messieurs, connaissant comme vous sa hauteur et son désintéressement, que, s'il vivait encore et pouvait assister au triomphe de sa doctrine secrète, il ne serait animé, à l'égard de ses disciples inconscients, d'aucun sentiment d'envie. Il leur abandonnerait généreusement la gloire d'un succès qui n'ajouterait que des rayons secondaires à la sienne. Je vous révélerai enfin une noble ruse qu'il imagina pour assurer ce succès par un dernier sacrifice à la modestie, si rare et d'autant plus méritoire chez lui. Par un vieux reste d'habitude invétérée, il n'avait pas tout à fait renoncé à l'usage de notre poétique traditionnelle, il se surprenait, par instinct, par une docilité invincible et maladive aux lois tyranniques de l'oreille, à composer des vers raciniens dont la beauté récalcitrante l'inquiétait. Il y mit bon ordre. Il se fit héroïquement violence, et fabriqua, non sans d'infinis efforts, des alexandrins où il parvint, dans sa tragédie de *Moïse,* par exemple, à atteindre la médiocrité désirable, qui pouvait servir utilement sa cause par un frappant contraste avec l'admirable har-

monie de sa pseudo-prose. Je ne crois pas qu'il existe, dans l'histoire littéraire, un aussi prodigieux exemple de dévouement à la cause du progrès et de totale abnégation.

Vous l'avouerai-je, Mesdames et Messieurs, malgré l'hommage que je viens de rendre à son génie poétique, je ne suis pas sans inquiétude sur sa rencontre aux Enfers avec les grandes ombres de nos poètes classiques. « Ah! Monsieur de Chateaubriand, lui diront-ils sans doute, nous avons suivi d'en bas, avec le plus vif intérêt, votre singulière tentative d'enrichissement de la poétique française; mais nous vous félicitons franchement de l'avoir célée à vos contemporains sous l'apparence trompeuse de la prose. C'est que vous nous semblez avoir méconnu le caractère propre de la versification. Sans doute vos phrases sont d'une harmonie merveilleuse; mais vous les eussiez rendues plus musicales encore en y ajoutant les ressources de la musique, de la musique proprement dite, appropriée au langage, c'est-à-dire réduite à la mesure et au rythme, sans la note dont le charme impérieux distrait l'esprit de l'intelligence du sens. Voici Malherbe qui se chargera, si vous le lui permettez, de transposer en vers de sa façon vos plus harmonieuses phrases des *Martyrs*, et vous verrez que, loin d'y perdre, elles y gagneront, en dépit de leur beauté indéniable, et ce sera le

plus grand éloge qu'on puisse faire des ressources de notre poétique, car embellir votre discours est une entreprise qui semblerait, assurément, impertinente, si un dieu, Apollon, ne s'en chargeait lui-même. Il n'appartient qu'à lui de rendre le langage humain, non pas seulement mélodieux, mais le plus mélodieux possible; ce superlatif est précisément la définition du vers. »

Les morts ne doutent de rien, ils savent tout. Quant à moi, pauvre vivant, qui assiste à la stérile dispute des écoles, je me contente de vous soumettre cette objection qui m'embarrasse fort.

Mesdames et Messieurs, vous me pardonnerez d'avoir trop longtemps retenu votre indulgente attention sur une plaisanterie qui serait sans excuse, si ce banquet ne nous avait sollicités à la familiarité confraternelle et même à quelques intempérances par sa gaieté. Il y a cinquante ans que Chateaubriand est entré par la mort dans l'immortalité; les deuils de cinquante ans, sacrés par la gloire, en sont illuminés; elle seule en peut faire des fêtes. Que Chateaubriand daigne, le premier, accueillir les excuses de l'un des innombrables enfants de son génie à la fois si neuf et si français. Nous lui devons tous à quelque degré le besoin de communiquer au verbe le mouvement profond de l'âme, pareil à l'ondulation de la mer qui soulève ses fardeaux au passage et va se

perdre dans l'infini vaporeux des horizons. Ne nous attardons pas plus longtemps à parler de lui si près du coteau boisé où nous sentirons sa présence. Hélas! je dois vous prévenir que cette évocation sera plus immatérielle encore que vous n'êtes résignés peut-être à vous l'imaginer. Le temps et le fléau de la guerre ont emporté tout le mobilier. Seuls, les murs demeurent, pieusesement conservés; ce sont des témoins dont le mutisme mélancolique saura vous attendrir et vous rappeler à la gravité, que je me reproche d'avoir un moment fait sourire en vous.

VI

SUR LE LANGAGE POÉTIQUE *

. . . . . .

Son génie (le génie de La Fontaine) tout gaulois lui devient plus exclusivement personnel à mesure que s'altèrent chez nous les qualités distinctives de notre race. Toutes les civilisations, en effet, tendent aujourd'hui à se pénétrer mutuellement; la cause en est dans la facilité croissante des communications et aussi dans l'influence prédominante de la science, qui n'a pas de patrie, sur l'esprit national. Chaque langue reflète visiblement cette influence; cha-

* Extrait de la Préface au recueil de fables intitulé *Pour les Grands et les Petits* par Charles Richet. (Chez Hachette et Cie 1893).

cune se décolore, se dessèche et perd ainsi de sa vertu poétique en exprimant des choses plus générales, les lois au lieu des faits particuliers. Un mot d'origine latine, par exemple, a été d'autant plus français qu'il désigne un objet plus usuel, plus concret; dès que son sens est généralisé pour les besoins de la science, il retourne à sa forme latine et par là se dépoétise. Le vocabulaire de la médecine en fournirait de nombreux exemples. Rien n'est plus éloigné du langage de La Fontaine...

CHAPITRE III

SUR LA VRAIE ET LA FAUSSE VOCATION DANS L'ART DES VERS

CHAPITRE III*

SUR LA VRAIE ET LA FAUSSE VOCATION DANS L'ART DES VERS

. . . . . .

J'ENTENDS par un poète une âme impressionnable à un degré exceptionnel, qui ne peut pas, même au prix de son repos, même à tous risques, s'empêcher d'exprimer ce qu'elle sent, et l'exprime spontanément avec les ressources que l'harmonie prête au langage.

. . . . . .

J'avais le dessein de rechercher la cause de l'illusion que se font sur leur vocation tant d'auteurs d'essais poétiques avortés.

* Extrait de la Préface au volume *L'Ame et la Mort*, par Mlle Marguerite Comert. (Chez Alphonse Lemerre, 1898.)

Il semble, au premier abord, infiniment plus facile de versifier que de jouer du violon, par exemple. C'est pourtant de part et d'autre faire de la musique. Il est vrai que, pour être sensible aux temps égaux ou proportionnels frappés par une césure, et à une assonance terminale, il n'est pas nécessaire d'être plus musicien que pour battre exactement la mesure. Il est vrai encore que dans le vers le rythme s'identifie à la mesure et n'exige pas pour être senti plus d'oreille que celle-ci. Il est vrai enfin que le vers est affranchi de la note et qu'il est plus facile aux doigts du novice de compter des syllabes que de diviser exactement la corde pour faire la note. Mais, en revanche, il existe deux facteurs d'harmonie étrangers au violon et propres au vers. C'est, en premier lieu, la pluralité des timbres, car sur un violon tous les sons ont le même timbre*, tandis que, dans le vers, chacune des voyelles a son timbre spécial, différent de celui des autres, de sorte que l'harmonie du vers est une symphonie : versifier c'est orchestrer. En second lieu, les con-

* J'aurais dû, paraît-il, choisir un autre exemple que le violon, car voici ce que m'écrit M. Adolphe Boschot en post-scriptum à une lettre sur la versification : « Croyez-en un violoniste, les sons du violon n'ont pas tous le même timbre. Chaque note, d'abord, a son timbre. L'archet modifie encore le timbre, selon qu'il est près du chevalet, ou à sa place habituelle, ou près de la touche... Que dire enfin des notes *harmoniques* et des notes *à vide?...* » — Incompétent je ne puis que remercier mon obligeant confrère de m'avoir mis en garde contre une erreur et recommander aux savants son observation.

sonnes, qui n'existent point ou n'existent qu'à l'état rudimentaire dans les sons de la musique notée, modifient, au grand bénéfice de l'expression, ceux des voyelles dans les syllabes. Les effets harmonieux de ces deux facteurs sont infinis. Outre la satisfaction que donnent à l'oreille, d'un côté, la rime et, de l'autre, la césure par les intervalles attendus qu'elle marque, le vers est par eux capable d'en procurer une autre beaucoup plus raffinée et très complexe. Grâce aux consonnes et surtout grâce aux voyelles diversement timbrées et accentuées (les fortes introduisant des césures supplémentaires dans chaque hémistiche), les syllabes, par leurs rapports harmonieux, font des deux hémistiches deux phrases musicales qui se composent pour former un ensemble que nul violon, nul instrument isolé n'est en possession de fournir. Mais pour obtenir ces effets il faut être spécialement doué. Il faut l'être même pour tirer de la rime tout le parti possible, une belle rime doit remplir deux conditions qui semblent inconciliables : satisfaire une attente et causer une surprise. Quiconque n'est pas artiste en poésie se contente de remplir la première condition et ne s'inquiète pas de la seconde.

En résumé, la confection d'un vers digne de ce nom, présente des difficultés étrangères à la composition d'un morceau pour instrument seul, et en offre d'analogues à celles qui sont

inhérentes à la symphonie. J'aurais à relever d'autres difficultés encore, si, au lieu de me borner à considérer le vers, j'examinais les lois musicales de la strophé, de la combinaison des vers de même rythme ou de rythmes différents. J'ajoute enfin que la musique notée n'a point à préciser, à définir ce qu'elle exprime et ne le pourrait d'ailleurs pas, et que par cela même la pensée musicale est exempte d'un souci qui accroît et complique singulièrement la tâche du poète.

Or les débutants, en général, et beaucoup d'autres comme eux, ne se doutent même pas de l'importance capitale des éléments essentiels de notre art dont je viens d'ébaucher l'analyse, et par suite ne soupçonnent rien des difficultés qui en dérivent. Les manuels de versification consultés par eux ne signalent pas ces éléments supérieurs, parce que ceux-ci ne sont pas soumis à des règles définies. Le nombre de syllabes requis, la césure correcte et la rime suffisante sont au contraire définissables, mais peuvent constituer un vers parfaitement plat, et le versificateur, à moins d'être poète, peut fort bien ne pas s'en apercevoir, s'illusionner sur la qualité de sa production. Ce sont là, en effet, les éléments rudimentaires du vers, c'en est l'ossature, sans laquelle il n'existe pas du tout, mais par laquelle il n'existe pas encore : il y manque le mordant ou le poli

des consonnes, les timbres variés des voyelles et leurs accents, qui seuls peuvent y ajouter les muscles, les nerfs, le sang et le souffle, en un mot la vie. A défaut de ces apports qui doivent compléter son canevas musical le vers demeure inexpressif, dépourvu de toute originalité, et il n'est pas, à proprement parler, *nombreux*. Or, c'est à l'instinct, au sens du nombre que se reconnaît la réelle aptitude à l'art poétique. Par malheur, ce sens peut faillir au versificateur à son insu. Poète peut-être, mais par le cœur et l'imagination seulement, il ne l'est, hélas! qu'à demi. Parfois, au rebours, il n'a du poète que l'oreille, et, dans ce cas fréquent, il ne l'est encore qu'à moitié.

Pour l'être entièrement, il doit, comme je l'ai dit en saluant le jeune auteur de ce petit livre, sentir avec une profondeur et une vivacité rares, et céder à un incoercible besoin de rendre ce qu'il sent par le langage le plus musical possible. Il n'y parvient pas du premier coup, mais son stage est fatalement progressif, et le précoce talent de Mlle Marguerite Comert témoigne que chez le vrai poète, le poète-né, l'artiste ne se fait guère attendre.

DEUXIÈME PARTIE

La Poésie

CHAPITRE PREMIER

QU'EST-CE QUE LA POÉSIE?

CHAPITRE PREMIER

QU'EST-CE QUE LA POÉSIE ?*

Il serait décevant de le demander aux dictionnaires. Les mots servent de signes aux idées, mais trop souvent ils se prêtent aussi à les brouiller. Tandis, en effet, que les idées sont perpétuellement en travail pour se différencier et se préciser, eux ils ne s'altèrent que très lentement; le même vocable finit ainsi par signifier des choses qui n'ont presque plus rien de commun, qui même peu-

* *Revue des Deux Mondes*, 1er octobre 1897.

vent être tout à fait distinctes et qu'il induit à confondre. Les mots *poésie, poème, poète* en offrent de frappants exemples. Nos meilleurs dictionnaires relatent pour chacun d'eux plusieurs acceptions. Ce qu'on y appelle *poésie* est caractérisé tantôt par un certain mode de la pensée, tantôt par un certain mode du langage, c'est-à-dire tantôt par l'inspiration, tantôt par le vers. Comme, d'ailleurs, la définition du mot *poète* dérive de celle du mot *poésie,* il s'ensuit qu'on peut être qualifié poète sans avoir la moindre aptitude à faire des vers, et qu'on peut l'être, inversement, pour la seule aptitude à versifier sur n'importe quoi. Les expressions *prose poétique, poèmes en prose,* tendent, en outre, à effacer la ligne de démarcation entre la prose et la poésie. Enfin un recueil de pièces de vers, quel que soit le sujet traité, amoureux, par exemple, ou didactique, est appelé indifféremment un *recueil de poésies.*

Cette confusion générale est fâcheuse; elle rend difficile à démêler en quoi consiste la poésie proprement dite et quels en sont les rapports avec la versification. La crise que traverse, en France, l'art dont j'ai fait ma carrière par instinct, avant d'en avoir interrogé l'essence, m'a incité à y réfléchir. J'ai déjà examiné ailleurs l'un des deux éléments de cet art, la forme, et tâché de déterminer exactement ce qui distingue le vers de la prose. Je voudrais aujourd'hui tenter d'en

reconnaître et définir l'autre élément, ce qui remplit et anime le premier.

La poésie proprement dite! Forger excellemment les vers, dira-t-on, n'est-ce point par excellence être poète? La vraie poésie, c'est donc le langage des vers bien frappés. — N'est-ce rien de plus? Prenons garde. Les *Contes* de La Fontaine, par exemple, sont le chef-d'œuvre du genre; s'ensuit-il qu'ils soient le chef-d'œuvre de la poésie, c'est-à-dire le type de la poésie? Lamartine, à coup sûr, n'y eût pas souscrit. — Qu'importe! répondra-t-on, le Bonhomme n'en est pas moins à bon droit salué vrai poète, grand poète même. — Sans doute, mais est-ce bien par ses contes qu'il est grand? Est-ce bien à leur toise qu'il sied de mesurer son génie? Peut-être ce génie est-il poétique sans conteste seulement dans les vers dont la mémoire est hantée, les vers où il se réconcilie avec celui de Lamartine, où il le rejoint aux régions supérieures de la vie, à une altitude moindre peut-être, mais où, d'autre part, l'air, sans être moins salubre, est plus aisément respirable. Ses attendrissements, pour être plus discrets et plus naïfs que ceux du grand lyrique, n'en sont pas moins exquis. N'est-il donc pas poète au même titre alors qu'il s'inspire du meilleur de son être et que ses vers s'élèvent de la grâce à la beauté?

Or la beauté des vers, n'en est-ce rien de plus

que la structure irréprochable, habile ou curieuse? N'est-ce pas, en outre, ce que la forme emprunte d'ailé ou d'immuable à la pensée qui la modèle, de palpitant au cœur qui l'anime? En un mot, n'est-ce pas précisément la poésie? Et ne se pourrait-il pas qu'entre tous les poètes dignes de ce nom il existât, en même temps qu'une parenté d'aptitude à versifier, une profonde parenté morale; qu'on fût d'autant plus poète qu'on offrît, à un degré plus éminent, certains des caractères qui exhaussent le plus l'espèce humaine au-dessus de toutes les autres sur la terre? Il importe d'éclaircir ce point. Tant pis pour ceux qui risquent d'y perdre.

Charmer un sens (l'ouïe ou la vue) est une condition essentielle, fondamentale de tous les arts, et l'artiste est parfaitement libre de s'en tenir là. Mais il est libre aussi d'employer ce charme sensuel à traduire des émotions morales, d'exploiter, en un mot, la sensibilité nerveuse au profit du cœur.

On conçoit dès lors qu'au moyen des sens tous les arts soient, à divers degrés, capables de susciter l'aspiration. Il serait injuste de ne pas reconnaître une préséance évidente à l'artiste qui sait faire aspirer et s'y consacre sur celui qui excelle uniquement à réjouir et s'en contente. Certes l'artiste dénué de ce rare surcroît d'apti-

tude ne saurait légitimement prétendre à l'admiration entière et sans réserve. Il n'a surtout pas le droit d'ériger son idéal inférieur et restreint en raison d'être et en loi de l'art dont il ne réussit qu'à tirer un amusement.

La vertu expressive des figures, des couleurs et des sons peut mettre en communication les fibres les plus délicates des nerfs sensitifs avec les fibres les plus intimes du cœur. Cette puissance est départie à tous les arts, et elle est mesurée à chacun par l'espèce d'ébranlement moral qui le destine à provoquer de préférence le caractère propre des sensations dont il dispose : les sons émeuvent à leur manière, les couleurs aussi et aussi les figures. Autant d'arts différents, autant de voies distinctes ouvertes à l'aspiration, c'est-à-dire à l'essor enchaîné de l'âme vers l'inaccessible et innomable félicité qui seule la comblerait. Cette félicité, nous ne pouvons que la pressentir, symbolisée sous les formes respectives que tous les arts ont pour mission de prêter à son principe et qui toutes, à ce titre, sont appelées *belles*.

L'aspiration, ainsi définie, n'a rien de mystique et n'est nullement irrationnelle. Il est, au contraire, tout à fait invraisemblable que, parmi la multitude des astres éteints, notre minuscule planète soit l'unique siège d'élection de la vie. J'en prends à témoin mon illustre confrère de

l'Institut, M. Janssen, à qui l'astronomie physique doit de si beaux progrès. Pour l'élite humaine aspirer à quelque autre condition mieux assortie à ses vœux, à ses élans, que l'établissement terrestre incapable d'y suffire, ce n'est pas plus insensé que d'inférer de l'existence d'une fonction l'existence d'un organe et d'un milieu appropriés. Sans doute de ce qu'il y a d'autres mondes habitables et très probablement habités il ne s'ensuit pas que ces mondes recrutent leur population dans nos tombes. Il faut commencer par nous assurer que la mort ne nous anéantit pas. La preuve n'en est pas faite encore au point de rassurer tous les penseurs; mais, avec ou sans certitude, lever les yeux est le propre de l'homme.

La Poésie a, tout comme les autres arts, pour objet supérieur de susciter l'aspiration, et c'est même pour elle un devoir plus impérieux encore parce qu'elle dispose, pour y parvenir, de ressources encore plus puissantes : elle est en possession du langage qui lui permet de se les associer de quelque manière et dans une certaine mesure et d'ajouter à ce qui lui est propre une contribution d'images.

Ut pictura poesis : elle peut, grâce à la parole, lutter avec la peinture. La mémoire est la toile où elle évoque et reproduit les images des objets extérieurs, le spectacle de l'Univers. Elle invite par là l'esprit à contempler le beau masque de

la Nature, à l'interroger pour tâcher de découvrir si par hasard il ne serait pas un visage, et d'y lire une divine pensée, de surprendre par delà l'horizon vaporeux des mers, au fond des nuits étoilées la promesse qui justifie l'aspiration. Assurément décrire n'équivaut pas à peindre, car le vocabulaire est une palette aux tons invariables qui se juxtaposent mais ne se mélangent pas pour fournir les nuances. Il en résulte que ces tons ne représentent pas des choses individuelles; les mots, en effet (sauf les noms propres), ne signifient que des genres, des espèces ou des variétés. La description est donc impuissante à composer une image adéquate de l'objet. Quand le poète y renonce, il y peut suppléer par un détour : il peut indirectement susciter dans la mémoire du lecteur une image équivalente en lui communiquant son émotion, qui la lui suggère. Lamartine, par exemple, n'entreprend pas de nous décrire le lac où il vogue et soupire; mais son soupir même en contracte les caractères, la langueur, la mélancolie, qui éveillent dans notre âme la souvenance d'un lac semblable. A vrai dire, c'est là substituer à la vision du poète autant de souvenirs distincts qu'il y a de lecteurs, ce n'est pas peindre. Mais cette infériorité du langage est amplement rachetée. Si, en effet, l'évocation qu'il tente perd en netteté à cause du sens collectif des mots, combien, par contre, le

pouvoir qu'il leur doit de généraliser, d'abstraire et par suite d'exercer la raison, offre d'avantages refusés à la peinture et aux autres arts ! Combien la méditation greffée sur le rêve le féconde! Loin d'en sacrifier la profondeur délicieuse ou inquiétante, elle y plonge une sonde qui en tâte l'objet et, mieux encore que le pinceau, le précise pour le cœur en invitant la pensée à justifier l'intime tressaillement par la profondeur même de ses causes. Elle ne rapproche pas l'idéal, mais elle l'éclaire; elle le laisse à l'infini, mais elle en fait une étoile polaire en lui prêtant ses rayons.

La Poésie salue la Statuaire et l'Architecture sans rien avoir de spécial à en utiliser pour elle-même. Elle ne peut que s'inspirer de la pureté, de la noblesse et de l'élégance qui caractérisent la beauté dans ces arts et sont applicables à la forme poétique, essentiellement différente d'ailleurs de celles qui leur sont propres. Mais elle est en étroite communauté avec la Musique.

Ces deux arts, la Poésie et la Musique, à l'origine, n'étaient pas séparés; l'usage de la lyre en fait foi. La poésie était, à proprement parler, un chant. Comment a-t-elle été amenée à restreindre ses ressources musicales, à répudier la note? Je crois l'entrevoir. La musique, par essence, est vouée à l'expression purement passionnelle, sentimentale, et demeure impuissante à révéler les

causes des émotions qu'elle traduit. Le langage seul le peut, parce qu'il n'appartient qu'à lui d'expliquer. En revanche, si par les mots il signifie et définit les émotions, il ne les exprime que par les mouvements qu'elles communiquent à la phrase et dont les plus expressifs relèvent de la musique. Or celle-ci, avec tous les moyens d'émouvoir dont elle dispose et par leur puissance exceptionnelle, tend à usurper et confisquer à son profit l'attention malaisément partageable entre le cœur et l'entendement. L'auditeur ne peut, sans pénible effort, tout à la fois ne rien perdre de la perception harmonieuse qui le charme et ne rien se refuser de la perception intellectuelle qui l'intéresse, à moins que la matière du poème ne soit ou très déterminée ou, au rebours, très vague, une passion, un récit ou une rêverie. Ce partage mental devenait plus nécessaire et en même temps plus laborieux à mesure que la pensée prenait plus d'importance dans la vie morale et que les sentiments se compliquaient, imposant au langage une subtilité et une tension croissantes. Le poète s'est enfin résigné à sacrifier certains facteurs musicaux, et, avant tout, à se séparer du chant par l'élimination de la note qui en constitue le pouvoir dominateur le plus absorbant. Depuis longtemps, le sort fait au contingent verbal dans la musique vocale et le drame lyrique, où il ne sert plus

qu'à étiqueter les situations, sans que l'intérêt passionnel en souffre, témoigne à quel point la tyrannie de l'expression musicale commandait ce sacrifice à la poésie véritable. Il est consommé, et il a, en outre, rendu le grand service aux poèmes de les rendre compatibles avec la lecture, qui en permet à la fois une assimilation beaucoup plus rapide et une diffusion incomparablement plus grande.

La poésie est donc émancipée, mais il n'y a nullement divorce entre cet art cher à l'âme et la musique. En effet, pour tout homme apte à jouir de la musique autrement encore et plus intérieurement que par l'oreille, elle est berceuse en même temps que nourrice de la douleur, compagne indulgente de l'espérance, pourvoyeuse de la rêverie, mais, surtout, par destination, évocatrice et confidente du plus haut soupir de l'homme, de son intime appel à son divin principe, à la Cause première et suprême, qu'il ne peut se résigner à croire indifférente et sourde, puisqu'elle a fait elle-même le cœur et l'oreille, leur communion merveilleuse, et ce qui les enchante.

Wagner a bien compris la profonde parenté de ces deux arts; mais, si je ne me trompe, il en a plutôt compromis que consommé l'alliance, car toute son œuvre vise à les identifier : problème insoluble, à mon avis, et que le génie

français, si pondéré, ferait sagement d'abandonner au génie allemand. Je voudrais, en quelques lignes, motiver cet humble conseil.

La poésie n'est pas un art par elle-même; elle le devient par son organe qui est le vers. Or il se pourrait (j'en doute, mais j'avoue, à ma honte, mon ignorance de la langue allemande) que le vers allemand, pour être mis en musique, n'eût rien à sacrifier de son harmonie propre, littéraire; qu'il fût susceptible de la conserver intégralement en s'assimilant la musique notée. Le vers français ne s'y prête pas, il se borne à fournir un thème à la composition, à l'inspirer d'autant mieux que ce thème est plus touchant et plus beau. J'ajoute que le compositeur sensible à la beauté musicale du vers s'en inspirera en même temps que du sentiment exprimé, mais il ne peut espérer la reproduire, il n'est en possession que de la traduire. Mettre le vers en musique, ce n'est pas ajouter, c'est substituer aux ressources inaliénables de sa technique celles d'une autre technique infiniment plus riche, à son charme pour l'oreille, qui n'est jamais aigu, un autre charme plus nerveusement expresssif et par là beaucoup plus pénétrant.

Il y a, non pas fusion musicale, comme le voudrait Wagner, mais, bon gré, mal gré, simple transposition, sans que, bien entendu, le caractère passionnel en soit dénaturé ou compromis;

tout au contraire, il y gagne, il n'en est que plus accentué s'il a été bien compris du musicien. Il dépend, en effet, de celui-ci que le poète soit trahi ou servi, en tous cas il est supplanté. Il l'est, non dans son inspiration respectée, non dans la poésie même, mais dans sa fonction d'artiste.

Au point de vue français, mon opinion est donc faite sur cette collaboration; au point de vue allemand je me récuse pour incompétence, avec la secrète confiance que ma précédente analyse est applicable à toutes les langues. Je me contenterai de signaler la tendance très significative de Wagner à introduire le merveilleux dans ses opéras. C'est précisément par là qu'il rejoint l'objet propre, irréductible, en un mot l'idéal vraiment surhumain de la musique. Mais je n'ai pas le loisir d'approfondir cette remarque.

Voici donc mes conclusions en ce qui touche mon art dans mon pays, et, je l'espère, dans tous les autres.

L'homme, institué par la nature et sacré par les conquêtes de son intelligence et de son bras roi de sa planète, après avoir si longtemps courbé son front sur la glèbe, le redresse. Debout, parvenu aux confins extrêmes de la vie terrestre et de quelque autre vie supérieure, il emploie spontanément son génie méditatif à concevoir cette vie. Hélas! il n'y réussit pas, mais du moins il

l'imagine et la rêve. Ce rêve par lequel il y aspire est proprement l'essence de la poésie et sa raison d'être. Elle a pour mission de susciter et de favoriser l'aspiration au moyen d'un verbe qui fait d'elle un art. C'est un verbe musical, qui soutient la pensée, dans ses tentatives d'ascension, sur les ailes de la mesure et du rythme, mais en excluant la note pour ne point s'identifier au chant où l'expression émotionnelle détrône le jugement.

Le vers, dans sa fonction supérieure, est donc l'instrument de la poésie. Il a pour objet de faire bénéficier la parole de l'expression musicale dans toute la mesure compatible avec la claire intelligence du sens, et, réciproquement, de faire bénéficier l'expression musicale de la précision que lui communique le langage en spécifiant par leurs causes les émotions et les sentiments qu'il lui confie.

Dans ce second rôle, le vers tend à se dépouiller de son harmonie interne et propre pour s'aliéner aux compositions où elle se noie, au drame lyrique, au chant, qui rapprochent la musique de la condition et de la vie terrestres et l'y mêlent pour prêter aux passions humaines un organe d'autant plus riche en ressources expressives que son clavier s'étend jusqu'à l'expression du surhumain.

Entre le plus haut usage de la versification et

cet usage subsidiaire, il en existe beaucoup d'autres, tous indépendants de la musique notée, et mis, en proportions variables, au service de la poésie, depuis le vers lyrique jusqu'au vers où elle n'a aucune part. Il importe d'indiquer ces proportions qui constituent la hiérarchie poétique des ouvrages versifiés.

L'objet de la poésie, ai-je dit, est identique à celui de l'aspiration. Il est donc essentiellement vague, puisque c'est un type de vie supérieure dont nous ne pouvons nous former qu'une idée négative, par contraste seulement avec la vie terrestre. Pour les mystiques, aspirer c'est tendre à posséder Dieu même, et l'extase, qu'on pourrait définir l'aspiration satisfaite, est pour eux la contemplation immédiate de Dieu ; c'est même plus encore pour le catholique, c'est une véritable déification par la grâce. Le poète, non plus que les autres artistes, n'essaie même pas de posséder son idéal sans intermédiaire. Il ne fait que le pressentir, en recontrer ici-bas des fantômes et l'y reconnaître à l'étonnement ravi, en un mot à l'*admiration* qu'il en éprouve. Il le cherche donc autour de lui et en lui-même, c'est-à-dire, d'une part, dans les objets qualifiés *beaux,* qui se révèlent à l'homme par les sens, et, d'autre part, dans les penchants, les sentiments, les désirs, les actes volontaires qui procèdent de l'homme et, honorés de la même qualification

esthétique par la conscience morale, sont également ici-bas le signe naturel et le témoignage de cet idéal.

Ce double et vaste champ où le poète le poursuit, hors de soi et en soi, sous toutes les formes, constitue par excellence le domaine de la poésie proprement dite, et le vers y remplit sa plus haute fonction. Ce domaine n'est pas nécessairement serein, puisque la terre et l'espèce humaine y sont en jeu. Toutes les passions contribuent à le féconder. La poésie lyrique avec ses envolées échappe le plus possible à la servitude terrestre, mais, quand elle est personnelle par la confidence des combats et des souffrances privés, elle risque d'y retomber. La poésie personnelle n'évite cet écueil que par la communion de l'individu avec autrui, du poète avec l'humanité. Plus il est homme, plus il en exprime les caractères essentiels par ses propres soupirs, plus il se rapproche de l'idéal poétique, mais aussi plus il incline à se détacher de lui-même pour sympathiser avec les douleurs et les joies des autres hommes. Il devient alors plus grand poète. Il entreprend des compositions épiques ou dramatiques. Ici se rangent les poèmes de longue haleine, historiques, légendaires ou sacrés (plus rares malheureusement chez nous que dans la littérature étrangère) et la tragédie, forme sublime de l'aspiration. C'est,

en effet, dans les luttes et les orages de la vie morale que l'âme tourmentée, mise à l'épreuve par les hostiles conditions de son existence terrestre, où les passions exaspérées la détournent violemment de la voie ascendante, prend conscience de sa dignité par le remords ou par l'estime de soi, et, se repliant sur elle-même, sonde les abîmes intérieurs qu'elle offre au bonheur véritable, à ce bonheur qui la fuit toujours et l'attire par delà l'horizon du regard.

A partir et au-dessous de cette région de la poésie pure s'échelonnent nombre de compositions versifiées qui en participent encore, mais de moins en moins, tout en demeurant, d'ailleurs, éminemment œuvres d'art littéraires par les qualités techniques du vers, s'il est bien fait. Les poèmes didactiques, du moins les nobles, tels que ceux où s'essayait André Chénier, s'écartent le moins possible de l'idéal poétique, grâce à l'importance et à la gravité dont leur matière est susceptible. La satire, l'épître, la fable, qui s'accordent aux plus divers tons, admettent des accents élevés, au moins partiellement, mais la familiarité, surtout dans les deux dernières, y est habituelle. La versification française excelle à consacrer indifféremment toutes les pensées, de quelque ordre qu'elles soient, à les rendre mnémoniques par sa frappe indélébile. La Fontaine, Molière, Boileau, Corneille en maint passage de

ses tragédies, pour ne citer que les noms les plus célèbres, ont ainsi marqué, pour une durée indéfinie, de solides ou fines maximes, de pénétrantes observations, précieuses pour la conduite ici-bas. Dans la comédie, le dialogue emprunte au vers, en dépit du zèle de nos comédiens à en dissimuler la mesure, une grâce légère et une vive allure qui secondent la verve et favorisent la gaîté. Combien de chansons populaires appropriées aux mœurs naïves sont touchantes ou joyeuses! Combien d'autres, infiniment moins ingénues, mais mieux composées, sont étincelantes d'esprit et pleines de force comique!

Je ne pousserai pas davantage l'analyse de ce classement. Il suffit à mon objet de l'indiquer : le lecteur le complétera sans peine, aidé par l'ancienne distinction des genres, qui, à vrai dire, va s'effaçant tous les jours, mais n'en répond pas moins à des inspirations d'inégale valeur poétique.

La versification la plus habile, la plus savante, ne suffit donc pas, quelle qu'en soit la vertu, à constituer la poésie proprement dite; c'est la beauté du sujet, beauté dont j'ai essayé de dégager le principe, qui seule y fait frissonner le souffle du large et des cimes.

CHAPITRE II

SUR L'IDÉAL ET L'INSPIRATION POÉTIQUES

ANNEXE ET COMMENTAIRE

DU CHAPITRE PRÉCÉDENT

CHAPITRE II

SUR L'IDÉAL ET L'INSPIRATION POÉTIQUES
ANNEXE ET COMMENTAIRE
DU CHAPITRE PRÉCÉDENT

I*

Mon cher confrère,

. . . . . .

Je n'hésite pas à vous reconnaître poète.

. . . . . .

Je voudrais au moins vous avoir assuré la joie du succès littéraire et, bien que vous la méritiez, à peine osé-je vous la promettre. Vous avez eu

* Extrait de la préface du volume *L'Idéale Jeunesse,* par Edward Montier. (Chez Lecène, Oudin et Cie 1899.)

pourtant le rare courage de ne pas publier les balbutiements de votre Muse naissante; vous avez eu assez le respect du lecteur pour ne lui offrir que des vers dignes du jour et conduits à un degré d'art qui satisfît votre conscience. Mais l'anarchie la plus complète a envahi la république des lettres : comment y serez-vous accueilli? Les uns vous sauront gré de votre fidélité à notre poétique traditionnelle, courage encore que j'admire en vous; d'autres vous en feront dédaigneusement un grief; d'autres enfin reprocheront aux sujets que vous traitez, pour estimables qu'ils soient, de n'être plus en honneur. Vos inspirations révèlent, en effet, une sécurité, une paix intérieure que trop peu de vos jeunes contemporains sentiront assorties à leur état moral. Vous vous croyez en possession de la vérité capitale; la plupart d'entre eux, au contraire, s'épuisent à la poursuivre ou déjà désespèrent de l'atteindre et s'abandonnent au rêve ou au plaisir. Leurs désirs inquiets cherchent vainement une orientation précise, un objet sûr, et leur curiosité souffre, plus exaspérée qu'assouvie par l'indigeste fruit d'un enseignement intensif qui omet ou soulève, sans les résoudre, les problèmes fondamentaux de la condition humaine dans le présent fugitif comme dans l'avenir sans limites.

A cet égard, les doctrines du passé perdent leur crédit et celles d'aujourd'hui n'ont pas d'as-

sises encore; elles oscillent entre deux extrêmes, le déterminisme exclusif de la dignité et un spiritualisme sans frein ni méthode.

Dans ces conditions, dans ce désarroi de la pensée, je ne peux garantir à votre ouvrage que l'estime des amis de la poésie, qui en comprennent comme ceux de mon âge et moi l'essence, les règles et la fonction. Cette fonction est, à nos yeux, sociale, en ce que la poésie, telle que nous l'entendons, favorise le rapprochement des cœurs en les élevant ensemble vers le même sommet, je veux dire vers un commun type de vie supérieure où toutes les formes de la matière et de l'activité s'épurent et s'achèvent, en un mot s'embellissent. Rien de plus vague et de plus creux pour l'entendement, rien, au contraire de plus substantiel pour la sensibilité que ce monde idéal auquel aspirent les poètes. Ce qui est définissable n'est pas de leur ressort; mais ce qui échappe à une étreinte limitée, ce qui dépasse et défie la science positive pour ne se livrer qu'à toutes les ouvertures de l'âme à la fois, constitue leur domaine, un domaine sans jalouses murailles. C'est là que s'accomplit leur fraternité, étendue à tous ceux dont la pensée communie avec la leur. Cité céleste, libre et hospitalière! Je ne partage pas votre foi religieuse, mon cher confrère, et là cependant nos aspirations se rencontrent.

Quelles que soient les sources diverses de nos vœux suprêmes, ils se rejoignent dans la région de la poésie. Nous nous efforçons tous, chacun à son point de vue et à sa manière, de dégager de la terre ce qu'elle contient de beauté, c'est-à-dire ce qui nous apparaît plus que terreste, plus que le reste voisin de l'inconnu inaccessible qui nous fait signe dans ses images et nous attire. Pour vous, ce monde idéal existe, réalisé de toute éternité au-dessus du nôtre dans le Paradis que Jésus appelle le royaume de son Père; pour moi, qui me suis habitué à ne plus voir ni dessus ni dessous dans le cosmos, ce monde s'élabore indéfiniment je ne sais où; peut-être n'est-il pour les hommes que la terre même, la terre future en travail depuis d'innombrables siècles et peu à peu annoncée par des formes exquises, trop clairsemées, sortes d'apparitions révélatrices de l'avenir. Je n'en sais rien; mais qu'importe! il est au moins certain que répugner à la laideur visible, c'est sentir au loin l'appel opposé de son contraire invisible, c'est protester contre l'exil. Notre destinée, partant notre devoir, est d'y répondre de notre mieux par un essor heureux ou malheureux, comme un oiseau migrateur, fidèle à son instinct, s'élance, même captif, du fond de la cage vers l'Orient.

C'est en chrétien que vous avez répondu à cet appel sacré, mais vous savez, néanmoins, dans

une large mesure, rendre justice à la beauté vaincue par saint Paul, à la beauté païenne, c'est-à-dire indivisément naturelle et divine, évoquée par le génie grec. La gloire de ce génie est d'avoir fait, le premier, servir les formes sensibles à exprimer ce que les sens n'atteignent pas, ce dont la pensée et le cœur seuls peuvent jouir, car ce ne sont pas les sens qui admirent, et les œuvres des Grecs sont admirables. En morale même, vous avez impartialement reconnu que la beauté des actions, plus précieuse que celle des figures, avait trouvé chez l'élite des anciens, dans Marc-Aurèle par exemple, une formule héroïque, et tout en reprochant au stoïque empereur de n'avoir pas aimé comme Dieu veut qu'on aime, pour incomplète que vous semble cette formule, vous n'en recommandez pas moins la noblesse à votre disciple. Tempérées par un tel hommage, vos réserves n'ont rien d'hostile et appellent plutôt la conciliation. Vous souhaitez chez votre élève l'accord d'une vertu mâle avec une piété tendre, avec la pure sainteté dont vous célébrez des exemples historiques.

Toutes vos poésies sont parentes, toutes dérivent d'un même fonds et tendent au même objet, qui est, en célébrant la jeunesse, de la tremper et de l'ennoblir.

. . . . . .

II*

Je vous avoue que je n'ai pas prétendu rendre service à l'art; ce n'est pas par l'analyse et le raisonnement qu'on peut rendre plus sensible aux artistes ce qu'ils sentent par intuition directe, ni leur révéler ce qu'ils ont mission spéciale de nous révéler eux-mêmes. Je me suis proposé seulement de me rendre compte de mes impressions devant leurs œuvres.

J'ai fait sortir les définitions que je cherchais des données essentielles à toute production artistique, c'est-à-dire de la perception sensible en tant qu'*agréable* et en tant qu'*expressive*. J'ai eu

* Extrait d'une lettre adressée le 2 février 1884 au poète Charles Coran à propos de mon livre *L'Expression dans les Beaux-Arts*.

soin de faire remarquer tout de suite que chaque art est agréable d'une manière qui lui est propre, et j'ai examiné comment chaque art est expressif par l'agréable qui lui est propre. Mais la théorie de l'expression m'a conduit à reconnaître qu'il est impossible à un artiste de conférer à son œuvre une expression absolue, indépendante de l'état moral de celui qui le juge, que par suite le beau qui est dans chaque art l'agréable expressif, est sujet à autant de variations qu'il y a de tempéraments différents.

Quand on entend les peintres, par exemple, parler les uns des autres, on se demande s'il y a un beau en peinture. La vérité est qu'il y a autant d'espèces de beau qu'il y a de tempéraments divers satisfaits par l'agréable expressif. Delacroix disait des horreurs d'Ingres et réciproquement; le premier exprimait le beau par la couleur et le mouvement, le second par la ligne et l'harmonie des contours. Un peintre qui fait un tableau de fleurs se propose de charmer les yeux et dans le choix de ses tons, dans la distribution de la lumière, il peut n'apporter aucune autre préoccupation que celle de flatter le regard, mais il ne dépend pas de lui de définir et de limiter l'expression de son tableau, car si ce tableau est regardé par un poète il plaira par une expression relative à la sensibilité morale de ce poète, et dont le peintre n'avait nul souci.

Dirons-nous que le poète n'a pas regardé en peintre? Il est impossible qu'il n'ait pas regardé en peintre, car le tableau n'est expressif pour lui que par le charme même tout sensuel de son coloris. Seulement il a fait d'une perception picturale la matière d'un rêve. Je crois que Michel-Ange et Raphaël mettaient les perceptions plastiques au service de leur imagination.

L'imagination ou plus exactement l'aptitude à dégager les caractères expressifs d'une perception agréable est sinon la plus essentielle, du moins la plus haute aptitude de l'artiste; je le crois et j'en trouve la preuve dans la décadence des arts, où le réalisme fait invasion, où tend à dominer la sensation excluant l'idéal, c'est-à-dire le rêve.

Mais je m'aperçois, monsieur et cher confrère, que je disserte un peu à tort et à travers, touchant à des matières trop subtiles et trop compliquées pour être traitées sans méthode...

CHAPITRE III

SUR LA FORME ET SES RAPPORTS AVEC LE FOND EN POÉSIE

CHAPITRE III

SUR LA FORME ET SES RAPPORTS AVEC LE FOND EN POÉSIE*

VOICI un recueil de poésies dont la lecture nous a procuré une sorte de jouissance devenue pour nous trop rare; nous ne résistons pas au besoin d'en remercier publiquement l'auteur. Nous ne développerons pas toutes les raisons de notre sympathie pour son talent : au seuil d'un petit livre où l'on n'a songé qu'à émouvoir, il ne siérait pas d'arrêter le lecteur par une dissertation. Ce serait fort mal

* Extrait de la préface au volume *La Jeunesse pensive,* par Auguste Dorchain. (Chez Alphonse Lemerre 1881.)

servir l'ouvrage, et tout effort ambitieux pour le recommander formerait une fâcheuse disparate avec la simplicité naturelle qui en fait surtout à nos yeux la grâce et le mérite. Pourtant cette simplicité même, cette absence d'artifice dans l'art, la foi du jeune poète dans la puissance esthétique de l'honnête et du vrai, nous suggèrent, par leur contraste avec certaines tendances actuelles, quelques réflexions peut-être opportunes. Si ces réflexions étaient justes, on nous en pardonnerait l'aridité.

Il ne s'est peut-être jamais publié plus de vers en France que dans ces dernières années, et ces vers sont pour la plupart bien faits. Presque tous les débutants nous étonnent par une expérience singulièrement précoce; les plus secrètes ruses de la versification leur sont familières; ce sont des virtuoses accomplis; en un mot, ils savent leur métier. Mais aussi jamais le métier ne s'est plus nettement distingué de l'art véritable, car, il faut l'avouer, le nombre des habiles passe de beaucoup celui des inspirés. Le moment est donc très favorable pour étudier la nature de notre art; les éléments essentiels en sont isolés et ainsi tout analysés dans les œuvres; il suffit de les y constater. C'est ce que nous voudrions faire ici très succinctement.

Tout art a pour condition première de flatter un de nos sens; quelles que puissent être les qua-

lités d'une œuvre humaine, si aucun sens n'en est agréablement affecté, ce n'est pas une œuvre d'art. Les lignes, les reliefs, les combinaisons de couleurs, de sons et, en général, tous les composés de sensations constituent des FORMES dans l'acception la plus large de ce mot. Toutes les formes ne sont pas du domaine de l'art; la plupart sont indifférentes; une forme n'appartient à l'art que si elle est esthétique, c'est-à-dire soumise à certaines lois dictées avant tout par une délicatesse toute spéciale du sens qui doit en jouir, de la vue et de l'ouïe. Il existe donc une beauté propre à la forme, beauté toute voluptueuse qui ne relève que des sens et n'a rien à démêler avec l'esprit ou le cœur. Un homme dont la vue ou l'ouïe est bien organisée, fût-il d'ailleurs un sot ou un méchant, est plus capable de goûter cette beauté-là que l'homme le plus intelligent ou le plus généreux à qui manquent la finesse et la justesse de l'oreille ou de l'œil. Il faut se garder d'en conclure que la perfection de ces organes suffise à constituer l'artiste, mais nous pouvons affirmer qu'on n'est pas artiste si l'on n'est doué d'aucun sens éminemment aiguisé. On n'est donc pas poète si l'on est insensible aux qualités purement acoustiques des vers, au rythme, au nombre, à la quantité, à la mesure, à la rime. L'oreille du poète n'est pas celle du musicien; il est même remarquable que, le

plus souvent, le don de versifier et le don de composer en musique ne se rencontrent pas chez le même homme; toutefois l'harmonie des syllabes scandées, bien qu'elle diffère de l'harmonie des notes accordées, n'en suppose pas moins une aptitude spéciale de l'ouïe qui la sent et l'apprécie, et, sans cette aptitude organique, le poète n'existe pas.

Nous sommes donc aussi éloigné que possible de contester l'importance de la forme en poésie; la forme y est aussi essentielle que dans tous les autres arts, mais elle n'y joue pas exactement le même rôle. La forme, en effet, peut causer un plaisir esthétique de deux manières différentes : soit par son charme sensuel, comme composé harmonieux de sensations, soit à titre de symbole par la pensée ou le sentiment dont elle est le signe, en un mot, par l'expression*. Or, dans les autres arts, la beauté de la forme n'est pas nécessairement subordonnée à l'expression; rien de moins expressif que le visage d'une statue grecque; il semble que l'artiste ait craint de nuire à la beauté plastique par la vivacité de l'expression; un simple pot de terre de Chardin peut, sans signifier aucune idée, aucune passion, pro-

* L'expression peut être soit toute passionnelle, soit proprement esthétique; dans le second cas la chose exprimée est indéfinissable, c'est l'objet de l'aspiration. L'expression visée dans cette phrase est la passionnelle.

curer au connaisseur, par la seule qualité des tons, les jouissances spéciales de la peinture. Dans les vers, au contraire, la beauté de la forme ne peut nous procurer les jouissances propres de la poésie qu'autant que les mots assemblés deviennent, en composant une phrase, des signes expressifs d'une idée ou d'une passion. Personne de bonne foi n'oserait appeler beau un vers entièrement dénué de sens, quelque harmonieux qu'il fût. On peut concevoir la peinture, à son degré inférieur, ne dépassant pas la sensation et se contentant de charmer l'œil; mais la poésie réduite à charmer seulement l'oreille, n'aurait plus de raison d'être, car elle ne serait plus qu'une fonction secondaire de la musique. Les arts, dans une civilisation avancée, sont tous plus ou moins symboliques, aucun n'est exclusivement sensuel; c'est même surtout par l'expression qu'ils intéressent, et pour les raisons que nous venons d'indiquer, la poésie est celui de tous qui peut le moins se passer d'exprimer, c'est-à-dire de s'adresser à l'intelligence et au cœur en servant de signe à des pensées et à des sentiments; la poésie est essentiellement expressive. Le plaisir de l'oreille y accompagne donc toujours quelque idée ou quelque passion et en est inséparable. Il s'ensuit que les vers les plus poétiques sont ceux où la plus grande beauté d'expression est unie à la plus grande beauté de pensée ou de sentiment.

Il existe cependant, nous dira-t-on, de fort beaux vers purement descriptifs, qui n'expriment aucun état moral. Rien de plus erroné que cette idée qu'on se fait vulgairement de la description en poésie. Il faut, au contraire, que la nature ait été profondément sentie par le cœur du poète pour qu'il puisse la décrire; sa palette est si pauvre, comparée à celle peintre, qu'il ne peut suppléer à l'insuffisance du vocabulaire descriptif qu'en associant toujours une émotion morale à son imparfaite copie de la ligne et de la couleur. Tandis que le peintre peut disposer d'une infinité de nuances, le poète ne trouve dans la langue qu'un petit nombre d'épithètes générales; c'est donc bien plutôt par l'expression des formes que par leurs qualités purement plastiques qu'il arrive à les spécifier. Il ne peut donc que faire signe à l'imagination du lecteur et il la stimule en ravivant ses souvenirs par un appel à tous les sentiments que le spectacle de la nature a éveillés en lui. Rappelons encore une différence importante entre la description poétique et les représentations de la peinture, c'est que la première seule peut imiter le mouvement.

Les aperçus précédents, trop sommaires sans doute et bien incomplets, suffisent toutefois, nous l'espérons, à justifier notre prédilection pour les vers où la plus grande part est faite à la pensée et au sentiment. Ce qui nous plaît dans

le recueil qu'on va lire, c'est que le talent de l'auteur s'y montre toujours de bon aloi, que ses vers satisfont aux conditions de la poésie telle que l'analyse conduit à la définir.

. . . . . .

CHAPITRE IV

SUR LA POÉSIE PERSONNELLE
COMPLÉMENT
DU PARAGRAPHE QUI LA CONCERNE
DANS L'*INTRODUCTION*

CHAPITRE IV

SUR LA POÉSIE PERSONNELLE
COMPLÉMENT
DU PARAGRAPHE QUI LA CONCERNE
DANS L'*INTRODUCTION*

I*

. . . . . .

J'AI parlé de ses douleurs, origine de son inspiration. Le principe en est révélé, mais les circonstances qui les ont créées ne sont nulle part indiquées. Je les ignore et n'ai point à m'en occuper. La poésie personnelle de bon aloi n'est pas essentiellement une confidence,

* Extrait de la Préface du volume *l'Ame et la Mort* par Mlle Marguerite Comert. (Chez Alphonse Lemerre, 1898.)

une confession individuelle. Son objet véritable est de retentir dans l'âme du lecteur par tout ce qu'il y sent d'humain. Elle ressemble à la fleur, dont les racines se cachent dans l'obscurité de la terre. C'est dans cette ombre intime que la fibre vivace fut mordue, et la blessure ne se trahit que par l'inclinaison de la tige et la pâleur de la corolle. Cela uniquement se livre au pinceau de l'artiste et aux yeux qu'il a pour mission d'enchanter. Le ressort de ma critique ne s'étend donc pas plus loin que l'expression de la douleur humaine par la beauté des vers. Il ne m'appartient de porter sur l'œuvre qu'un jugement esthétique et je la juge, sans hésiter, très remarquable. Aussi bien toute appréciation morale en serait, à mon avis, périlleuse et, dans tous les cas, foncièrement injuste si elle demeurait superficielle. Respectons la première épreuve que l'auteur a faite de la vie et qui, violemment, a rendu sa conscience à elle-même, je veux dire à son critère inné, en bouleversant de fond en comble l'édifice de ses croyances traditionnelles déconcertées par la rencontre du mal, du monde tel qu'il est. L'effondrement d'un ancien temple, au printemps, est poétique par excellence; n'est-il pas dramatique, en outre, s'il s'écroule sur le front du poète ?

. . . . . .

II *

. . . . . .

Je m'imagine qu'un romancier trouverait matière à quelque fine étude de mœurs contemporaines et à des combinaisons captivantes de situations rares dans les conditions sociales où sont nés les sentiments subtils et complexes exprimés par le poète; mais le poète n'en a rien révélé. En cela il a parfaitement compris en quoi consiste l'essence de la poésie personnelle. Il ne nous raconte pas l'histoire de sa vie extérieure, il se borne à nous initier aux épreuves intimes de son âme, et nous nous y intéressons par les profonds échos qui, dans la nôtre, y répon-

* Extrait de mon rapport à l'Académie sur le prix Archon Despérouses à décerner en 1900.

dent. Il n'y a, moralement, d'espèce humaine que par la commune misère et aussi la commune grandeur des âmes individuelles, en apparences les plus diverses, par le commun joug de l'amour dont les esclaves se reconnaissent entre eux sous la pourpre ou sous la bure; Pascal a jeté, sans y songer, les fondements de la poésie personnelle par excellence, qui n'a, en réalité, de personnel que l'accent propre du poète et son talent propre, je veux dire les moyens d'art qu'il emploie à faire sentir l'homme en lui. Il ressemble à l'instrument de musique qui ne prête à la gamme que le timbre et le diapason.

CHAPITRE V

SUR LA TRADUCTION EN PROSE ET EN VERS

CHAPITRE V

SUR LA TRADUCTION EN PROSE ET EN VERS

I*

L'ANCIEN professeur de rhétorique bien connu et si estimé, auteur de la belle traduction qu'on va lire, M. Talbot, n'est plus. Il est mort plein d'années, entouré de respect et d'affection. Outre la tendresse des siens il goûtait l'attachement de cette grande famille spirituelle, si douce aux vieux maîtres qui ont su se la former dans les lycées par un enseignement solide et paternel prodigué à de nom-

* Avant-propos écrit pour l'ouvrage intitulé *Aristophane, traduction nouvelle* par M. Talbot. (Alphonse Lemerre, 1897.)

breuses générations d'élèves. Combien d'entre eux pourraient m'envier l'honneur et le plaisir de présenter son livre au public! Aucun n'y aurait un meilleur titre que moi, si le seul requis était la longue fidélité du commerce amical avec lui, avec ses proches, avec ceux que rallie ou pleure sa noble veuve. Mais, je le confesse, le plus indispensable de tous les titres, l'entière compétence me manque. Une traduction d'Aristophane ne saurait être recommandée à ses lecteurs naturels avec une autorité suffisante que par un helléniste, et je ne le suis pas. Je suis loin de posséder toutes les clefs des auteurs grecs; j'en suis le visiteur, non le familier. Heureusement n'ai-je à remplir ici qu'un rôle de simple exécuteur testamentaire chargé d'expliquer au lecteur les conditions d'un legs littéraire, conditions qui suffisent à en déterminer toute la valeur. Cette valeur n'offre pas seulement la garantie, déjà sûre et incontestée, du savoir et de l'expérience du traducteur, elle a, de plus, rencontré un répondant considérable dans un poète de premier ordre, en relations étroites et constantes avec la poésie grecque, dans Leconte de Lisle. Oui, j'ai la bonne fortune de pouvoir me retrancher derrière ce maître, m'en référer à sa haute appréciation, à son jugement difficile, exempt de toute complaisance. Il connaissait cette traduction, l'admirait, et, certes, on ne

doutera pas de sa sincérité quand on saura qu'il l'avait adoptée et que, désireux d'acquérir, à titre de collaborateur, le droit de la joindre à la collection des poètes grecs déjà traduits par lui, il avait offert à M. Talbot de mettre en vers les chœurs interprétés en prose. C'était un accord accepté et conclu, mais les forces épuisées du poète ne lui permirent pas de mettre à exécution son dessein. J'ai sous les yeux la lettre découragée, datée de mars 1891, par laquelle il apprend à M. Talbot que « malade, très fatigué et plein de mille ennuis », il se sent incapable d'accomplir sa promesse. Il ajoute, avec cet accent d'amère défaillance que nous lui connaissions trop : « L'œuvre n'en vaudra que mieux, incontestablement, de toute façon. » Hélas! il se raillait; l'œuvre y a perdu l'inestimable estampille par laquelle le maître l'eût, en partie, faite sienne. On saura, du moins, et c'est l'important, qu'il avait été dans sa pensée, dans son intention formelle d'y imprimer sa marque. Un pareil témoignage est à l'honneur des deux écrivains. Cette consécration de l'œuvre du prosateur par le concours promis du poète ne demeure pas, en effet, sans retour profitable à celui-ci. Elle suppose une mutuelle adhésion, et, sans doute, en convenant d'associer à son labeur celui de Leconte de Lisle, le digne représentant de l'Université, c'est-à-dire de la gardienne officielle et vigilante de tous les

classiques, donnait, au bénéfice de l'interprète marron, un précieux exemple de conciliante humeur. Les traductions de Leconte de Lisle, bien que d'une saveur antique si délectable, avaient à conquérir l'approbation des hellénistes patentés aux scrupules méticuleux, plus préoccupés du lexique et de la grammaire que de la vertu poétique du langage. Leur souci fondamental n'est, certes, pas moins important, mais il est autre que celui d'un interprète qui se trouve être de même essence morale et littéraire que l'auteur original, comme lui poète, comme lui sombre ou railleur par tempérament. Ces deux soucis à la fois se sont rencontrés et conjugués d'une façon remarquable chez M. Talbot pour le succès de son entreprise ardue. Il semble que son intime intelligence du texte unie à la verve naturelle de son alerte esprit l'ait improvisé poète *ad hoc* au frottement d'Aristophane, et c'est cette rare qualité, sacrée aux yeux de Leconte de Lisle, qui dut inspirer à leurs deux plumes de traducteurs la confraternelle alliance demeurée à l'état de fiançailles intellectuelles.

La part délicate, indéfinissable, réservée au sens de l'artiste dans toute traduction d'ouvrage littéraire, éclate en celle de M. Talbot. Excellent humaniste, pour atteindre à l'exactitude esthéthique, il lui a fallu plus que la connaissance approfondie de la langue grecque. La lutte par-

tielle et trop inégale que j'ai tentée dans ma jeunesse avec un antique et formidable athlète suffit pour me permettre d'apprécier, en connaissance de cause, le mérite d'art qui recommande son œuvre. J'avais, il est vrai, affaire à un poète latin, mais, au point de vue où je me place, j'ai eu à combattre des difficultés de même ordre que celles dont il a si heureusement triomphé.

Tout traducteur débute spontanément par une préparation mentale qui est le *mot à mot*. Il s'agit pour lui d'abord de déterminer le sens relatif de chacun des mots, c'est-à-dire l'acception dans laquelle son rapport aux autres et la nature du sujet traité induisent à le prendre, et, du même coup, de dégager de l'arrangement syntaxique *le sens littéral* de la phrase. Le travail, jusque-là, ne relève que de la grammaire au service de l'intelligence; il ne vise que la signification purement *conventionnelle* (unique ou multiple) de chacun des mots et celle qui ressort de leur relation logique, sans rechercher encore la signification non conventionnelle, *naturelle* du texte, à savoir tout ce qu'ajoutent à la première le mouvement de la phrase, son geste en quelque sorte, et les qualités acoustiques des mots qui la composent, bref sa musique, c'est-à-dire ce qui en constitue, dans la poésie surtout, la plus intime *expression*. Au premier stade la traduction est donc seulement une ébauche, la ma-

tière dégrossie où devra s'accomplir la forme achevée, le sens complet du discours. Il va sans dire que M. Talbot, par le long exercice de sa profession même, excelle dans cette préparation initiale, œuvre de grammairien et de lexicographe; mais il faut lui reconnaître, en outre, un talent bien supérieur à celui-là.

Le *mot à mot,* ai-je dit, n'est qu'une sorte de canevas, et il ne donne même pas intégralement ce qu'il semble promettre. Il risque toujours d'être, en partie, inexact, si fort que soit le traducteur, car tout vocable et toute locution d'une langue ne trouvent pas nécessairement leurs représentants adéquats dans une autre. Cette rencontre est d'autant plus rare que le génie et l'âge des deux langues les différencient davantage, comme se distinguent par l'esprit et l'ancienneté les deux nations qui les ont élaborées. Ainsi la traduction littérale est le plus souvent défectueuse dans son propre domaine insuffisant déjà, et, en outre, elle laisse hors de ses limites restreintes une lacune considérable à remplir pour la complète interprétation du texte original. C'est ici que l'art est en jeu et que M. Talbot a fait preuve d'une souplesse de plume et d'une ingéniosité remarquables. Combien ces qualités sont requises pour une pareille tâche! Alors, en effet, se pose un problème tout nouveau. Il s'agit d'abord d'écrire en français, et,

par suite, de substituer aux idiotismes, où s'accuse l'irréductible originalité du langage grec, des équivalents français aussi approximatifs que possible. Ce sont des tours de force à accomplir. M. Talbot s'en est tiré si habilement qu'il a su rendre ces formules par des idiotismes français, ou du moins par des trouvailles qu'il a faites dans des formules consacrées du parler populaire. Mais ces spirituelles réussites ne sont pas encore ce qui importe le plus, ce qui exige le plus de sens littéraire; le tact et le goût y ont moins de part que l'adresse. Il y a des idiotismes d'un autre ordre qui affectent, non pas seulement tel passage du texte, mais le texte entier, parce qu'ils expriment et définissent le caractère propre de l'écrivain, sa démarche, en un mot son style, son génie même, qui suppose pour fondement celui de sa race. On ne comprend Aristophane qu'à la condition de se faire Hellène, Athénien, enfin Aristophane lui-même. Pour reproduire, au degré supérieur atteint par M. Talbot, sa verve satirique, le tour et l'accent comiques de son vers, il faut être capable de se les approprier, et la science n'y suffit pas. Une aptitude spéciale est nécessaire qui est le caractère même, le tempérament moral du traducteur. Il doit se sentir dans le monde grec comme dans le sien, dans l'œuvre d'Aristophane comme chez soi. Une traduction, pour être bonne, ne se com-

mande pas; c'est un témoignage de sympathie autant qu'un hommage à l'original. On ne peut communiquer que ce qu'on possède ou qu'on a pu faire sien; comment communiquera-t-on sans trace d'effort à la phrase française la vivacité, l'animation qui est le style même de la phrase grecque, si l'on a l'esprit plus solide que leste, plus grave que joyeux? Qu'un savant helléniste puisse trouver à reprendre dans la traduction d'Eschyle par Leconte de Lisle, je ne suis pas en état de le nier, non plus que de l'affirmer, mais, s'il le pouvait, sa critique, j'ose en répondre, ne porterait pas sur l'essentiel selon les poètes. Il aura beau être plus intimement initié au lexique propre du tragique ancien, je le mets au défi, sans la moindre hésitation, de s'en faire lui-même un écho plus fidèle que notre poète français. Celui-ci avait scruté la condition humaine, reconnu la souveraineté du malheur, l'impuissance affreuse à le vaincre, l'horreur de la vie terrestre; il en couvait une idée atroce, spontanément éclose de ses propres tourments. Aussi les clameurs tragiques retentissaient-elles comme d'elles-mêmes dans les profondeurs douloureuses de son âme jalousement fermée. D'autre part, il avait le rire sarcastique, la plaisanterie hautaine et mordante, s'attaquant moins, toutefois, à l'homme misérable qu'à son odieuse destinée. Il associait toujours la force comique au blâme;

c'était là son affinité avec Aristophane. Mais, pour en être le parfait interprète, peut-être lui aurait-il manqué la gaieté véritable, saine et vraiment virile, la gaieté grecque où l'on sent toujours plus ou moins, même à travers la caricature, sinon sous la crudité cynique, respirer la grâce, ne demeurât-elle sensible que dans le mouvement aisé du vers.

Cette jovialité d'humeur, cette prestesse d'esprit ont précisément trouvé dans le naturel de M. Talbot des similitudes qui l'ont très bien servi. Pour traduire, il n'avait pas à s'oublier soi-même, à se métamorphoser. Il lui suffisait de s'adapter, de grossir et d'acérer tour à tour les traits de sa verve enjouée pour donner à ses lecteurs l'impression que leur donnerait Aristophane en personne ressuscité, mais parlant français. On ne saurait, certes, demander davantage à l'interprétation des anciens : elle ne peut, elle ne doit pas agir sur les contemporains de l'interprète comme le faisait l'auteur original sur les siens, sur les hommes à qui jadis il s'adressait. Aussi faut-il nous résigner à ne pas toujours comprendre et goûter ce qu'ils y prisaient. D'une autre race et d'un autre temps qu'eux, nous ne pouvons épouser toutes leurs manières d'être et de sentir. Il n'est donc pas sûr que notre admiration ait le même principe que la leur, et, à cet égard, une bonne traduction, par son exactitude

même, doit nous faire apprécier la divergence irréductible entre le point de vue ancien et le moderne. Tout essai de les concilier par des compromis, par des adoucissements et des atténuations est une trahison; là est l'infériorité des traductions d'autrefois. Celles d'aujourd'hui permettent de constater la diversité et les vicissitudes des mœurs et du goût, et par là leur propre valeur et l'estime qu'elles s'acquièrent échappent à ces fluctuations mêmes.

Tel est, à mon avis, le mérite et telle sera, je n'en doute pas, la récompense du présent ouvrage.

II

J'AJOUTERAI quelques lignes seulement aux précédentes pour caractériser la traduction d'un poème faite, non par un prosateur, mais par un poète. Si l'on considère que le vers est la forme littéraire la plus expressive possible des mouvements de l'âme, grâce au maximum de musique proprement dite qu'elle implique, à la mesure, au rythme et à la sonorité choisie des mots, on reconnaît tout de suite que le poète traducteur d'un poème est éminemment préoccupé de découvrir, de créer dans la phrase française versifiée un équivalent musical de l'harmonie propre à la phrase du texte original. Cette recherche est plus difficile, plus délicate que ne l'est pour le prosateur tra-

duisant de la prose (non des vers, comme l'a fait M. Talbot), la recherche d'un style équivalent à celui de l'original, car l'allure qu'on nomme le style ne se complique pas en prose, comme en vers, d'une cadence préfixée. Or cette cadence introduit dans la phrase un élément d'expression plus spécial encore à la versification de chaque langue que ne l'est à la prose de chacune son génie propre, surtout si l'on compare la poétique des langues anciennes, du grec et du latin, par exemple, à celle des langues modernes. Est-il possible de transposer la musique des vers propre à l'une des premières dans la musique des vers propre à l'une des secondes? Je ne le crois pas; je crois que les modes de ces diverses poétiques sont respectivement irréductibles les uns aux autres; que l'expression poétique, c'est-à-dire purement musicale, d'une langue morte, et peut-être aussi d'une langue vivante, est intraduisible pour toute autre, en un mot sans équivalent. Mais, à défaut de l'équivalence, on peut se contenter de l'analogie, qu'on arrive à rendre assez proche de celle-ci pour en produire presque les effets sur le lecteur. Le sacrifice à faire sera d'autant moins grand que le poème original sera d'une époque plus reculée ou encore d'une inspiration plus intellectuelle que passionnelle. Dans le premier cas, les sentiments ne sont guère plus compliqués que le matériel de la

vie; ils n'exigent pas de très fines ressources d'expression musicale (tels sont les poèmes d'Homère où tous les sentiments sont naïfs, partant simples et violents); dans le second cas, le traducteur rencontre moins encore de nuances à rendre; il rencontre du moins plus de traits d'esprit incisifs que d'émotions subtiles (c'est le cas, par exemple, de la comédie, de la satire, de la fable), et, s'il s'attaque à des poèmes didactiques ou philosophiques, la vertu pathétique du vers, réduite alors à son minimum, ne lui crée plus d'invincibles difficultés; elle fait même place à une autre propriété expressive. La musique n'y a plus d'autre fonction que de scander l'impérieuse démarche de la raison dans la démonstration ou dans l'exposé de vérités conquises, et d'imprimer au discours un rythme purement mnémonique (c'est ainsi que dans le *De Natura rerum* de Lucrèce les parties abstraites, uniquement philosophiques, sont les plus susceptibles d'une traduction en vers adéquate.)

Dans une traduction en prose d'un ouvrage écrit en vers, il va de soi que le lecteur s'est résigné d'avance au sacrifice de l'expression musicale qui spécifie le vers; il ne peut espérer qu'une exploitation habile et heureuse des seuls moyens d'expression dont la prose dispose, surtout de son harmonie propre dont j'ai fait l'analyse dans le chapitre I; il devra être satisfait si

cette harmonie, sans équivaloir jamais à celle du vers, en rend l'absence aussi peu regrettable que possible. Au surplus, il ressort de cet aperçu très sommaire que toute traduction de poème, qu'elle soit en vers ou en prose, ne saurait être qu'un à-peu-près, une œuvre condamnée d'avance à l'imperfection, si méritoire qu'on la reconnaisse d'ailleurs.

CHAPITRE VI

LA POÉSIE ET L'ÉTAT SOCIAL

CHAPITRE VI

LA POÉSIE ET L'ÉTAT SOCIAL

I*

PUISSIEZ-VOUS contribuer à faire aimer la poésie, celle que nous croyons la véritable, afin d'en propager le bienfait social! Il n'y a pas entre les âmes de rapprochement sans elle, car seule elle supprime, dans les démêlés moraux, les définitions, qui divisent, pour ne laisser subsister que les intuitions, qui sont unanimes. Toute tentative de définir le libre arbitre, par exemple, ou le caractère impératif du devoir ne réussit qu'à en faire douter; tel vers au

* Extrait de la préface du volume l'*Idéale Jeunesse*, par Édouard Montier. (Chez Lecène et Cie, 1899.)

contraire, jaillissant des profondeurs de la conscience, fera rougir d'en avoir douté. Il en est de même de la pudeur, du respect dû par les enfants aux parents et des autres principes recteurs de la vie sociale. Ce sont pour la raison des postulats dont elle n'atteint pas les racines. Je crains que pour les expliquer elle ne les violente, elle ne les amène de force à sa portée, en les mutilant, ce qui les simplifie; dès lors, il lui est aisé d'en prouver l'humble origine, la genèse héréditaire, bref, la dignité illusoire. Je m'en défie; peut-être n'a-t-elle prouvé que son incompétence. Hors du sanctuaire de la conscience, dans le monde extérieur, le champ de ses découvertes est immense et me confond d'admiration, mais elle me paraît fourvoyée, comme abîmée dans les arcanes de la vie psychique. La morale et l'esthétique lui dérobent leur fondement. Il y a un sens affecté à la connaissance de ces objets transcendants, c'est par excellence le sens poétique, celui que Pascal a si bien deviné, le cœur, en un mot, « *qui a ses raisons que la raison ne connaît pas* ». C'est une foi irréductible qui proclame en nous la vérité de ces postulats et aussi, selon Pascal, celle des postulats géométriques.

Vous vous faites, mon cher confrère, l'écho de cette voix.

II*

Mon cher confrère,

Je suis bien touché et je vous remercie cordialement de la dédicace que vous me faites de votre dernier ouvrage, dont j'ai lu le manuscrit avec un profond intérêt. Vous y inscrivez mon nom par un sentiment qui m'est très précieux; vous avez compris mes inquiétudes d'écrivain. La lettre que vous m'adressez remue en effet les questions qui me préoccupent le plus. A quoi devons-nous tendre, nous autres poètes? Tout notre bienfait dans la société se borne-t-il à récréer les hommes, à les arracher pour une heure au poignant et impérieux

* Préface au volume *Les Drames du Peuple,* par Armand Renaud. (Chez Alphonse Lemerre, 1885.)

souci de leur lutte pour l'existence? Tout notre méfait se borne-t-il à les ennuyer? N'avons-nous devant eux d'autre responsabilité que celle de l'acrobate dont les faux pas ne blessent que la vue et ne menacent que sa propre conservation?

C'est rarement au début de la carrière que nous nous interrogeons; nous laissons se manifester naïvement, sans l'examiner, notre préférence instinctive pour une forme littéraire qui nous semble éminemment apte à consacrer nos impressions. Nous usons même de cette forme avant d'en goûter les recherches et d'en posséder les secrets, et quand nous savons versifier, ce jeu difficile et délicat nous captive d'abord jusqu'à nous suffire, parce qu'il est un art et que cet art est très noble. Le verbe propre au poète comporte un triage exquis des mots les plus saisissants et des cadences les mieux assorties aux mouvements mêmes de l'âme, aux émotions qui, échappant à tout signe conventionnel, ne peuvent recevoir que de l'harmonie leur expression. Mais pour peu que nos préludes aient trouvé d'écho, nous prenons une confiance illimitée dans la vertu de la poésie. Nous lui prêtons une mission, celle de féconder les loisirs des lecteurs et d'employer leurs délassements à leur susciter des aspirations, celle d'élargir et d'élever tous les objets de leur activité, d'influer sur leur conception du monde. Je n'ai pas la simplicité de croire

que nous tendions tous au même idéal; chacun de nous, dans l'évolution de son aptitude et de son goût, se fixe où l'a entraîné son tempérament, et je m'aperçois que sans le vouloir, je vous entretiens des besoins du mien. Dans le dernier état d'esprit que je considère, nous risquons beaucoup, je l'avoue, de sacrifier la jalouse beauté de la Muse à un genre d'utilité qui répugne à son antique fantaisie. Cette aristocrate se sent comme humiliée de n'être plus seulement une rêveuse; le beau craint toujours de se commettre avec l'utile, comme s'il avait peur de s'avilir ou du moins de se déclasser. Notre ambition d'agrandir le champ de la poésie est donc téméraire. Mais l'est-elle seulement par les difficultés d'art qu'elle nous crée ou l'est-elle par une essentielle incompatibilité entre la poésie même et l'expression des choses d'ordre pratique ou scientifique ?

La poésie, pourra-t-on répondre tout d'abord, est née dans les âges d'ignorance où les passions étaient neuves et les idées enfantines, elle exclut donc toute abstraction et, par suite, ne s'adresse à l'intelligence que par l'intermédiaire de la sensibilité, et c'est pourquoi l'emploi des images est sa condition même. On lui fait, par conséquent, violence quand on lui demande autre chose qu'une peinture du monde physique et une représentation des états moraux par des comparai-

sons tirées de ce même monde. Toute langue est poétique à sa naissance précisément parce que les affections de l'âme n'ont d'abord pu être signifiées que par des analogies, par des mots empruntés à la désignation des choses matérielles. La fonction et le procédé de la poésie sont ainsi donnés par son origine même, et elle doit d'être belle à l'impossibilité d'être précise, à l'impuissance même où elle est d'abstraire et de définir, à l'obligation de peindre pour s'exprimer. Il y a donc désaccord intime entre la science qui ne vise qu'à substituer des lois aux apparences individuelles, à dépouiller ainsi l'être de son ornement sensible, et la poésie qui est essentiellement vivante et imagée. La pratique, ajoutera-t-on, dans ses applications industrielles et politiques, n'est pas moins hostile à la poésie que la science. Si le premier outillage et le premier lien social de l'humanité nous apparaissent poétiques, dans la Bible et dans Homère par exemple, c'est qu'alors dans l'industrie naissante l'utile n'avait pas encore usurpé toute la forme et qu'entre les hommes la convention sociale n'était pas encore de spontanée et tacite devenue réfléchie et formulée. Les instincts primaient encore la raison, les religions le droit. Ainsi toute tentative de concilier les créations industrielles ou politiques avec la poésie serait également condamnée.

En résumé, dira-t-on, dans le plein jour où ne

s'accusent ni les profondeurs ni les reliefs, la poésie cherche en vain des vallons ombreux pour la rêverie, des cimes radieuses pour l'enthousiasme. Notre civilisation décolore le monde par la connaissance et chez les hommes émousse les caractères par la sécurité; la poésie, au contraire, ne vit que de parures et d'alarmes.

Cette opinion germait dans la Pléiade et devait éclater en 1830. Il en faudrait conclure que l'extinction de notre art est une suite nécessaire du progrès. Le poète, digne de ce nom, serait le dépositaire sacré des passions vierges de l'humanité, l'héritier de son gracieux ou farouche bégaiement, le défenseur de la Nature contre les entreprises de ses indiscrets dompteurs.

Vous vous faites une idée plus large du poète, mon cher confrère; vous le conviez à affronter, sans mépris pour le Prométhée et pour l'Œdipe des anciens âges, mais avec plus d'expérience, d'autres dieux et d'autres sphinx, derniers détenteurs de la foudre et de la vérité. Vous n'appauvrissez pas son idéal, vous l'agrandissez pour l'égaler aux plus récentes aspirations de notre espèce, et, si j'entre bien dans votre pensée, vous répondez à votre tour : l'œuvre du progrès consiste à différencier toujours davantage l'homme de la bête, à dégager de plus en plus ce qu'il y a dans sa nature d'irréductible à celle de l'animal. Or, l'objet même de la poésie, n'est-ce pas

précisément d'illustrer cet élément caractéristique de l'essence humaine, qu'on appelle l'âme? Comment la poésie pourrait-elle donc renier le progrès? Elle a, comme celui-ci, pour matière ce qui est vraiment humain dans l'homme, à savoir : le beau dans l'amour; la fraternité, la justice qui change le troupeau en peuple; le besoin d'unir la cité au sol pour faire de leur hymen la patrie; la liberté, mère du devoir, lequel s'impose à la conscience en dépit et aux dépens des instincts brutaux; la conception de l'infini devant l'univers qui, n'opposant des limites qu'aux sens, se révèle sans bornes à l'intelligence. Comment la science et la morale, en un mot, la civilisation, en développant ce qui distingue notre espèce de toutes les autres, pourrait-elle affaiblir en nous le sentiment de la grandeur humaine, c'est-à-dire le ressort de la plus fière poésie?

Vous n'avez pas à craindre d'avoir méconnu ce sentiment, d'avoir trahi votre vocation par le choix de votre sujet. Rassurez-vous : la Justice et la Pitié que vous invoquez sont vraiment des Muses, car leur couple compose cette vertu par excellence qui se nomme l'humanité. Ces Muses sont belles, bien qu'elles consentent, l'une à peser les titres les plus obscurs, l'autre à toucher des plaies; c'est par cela même qu'elles sont belles. On ne relève les humbles qu'en se baissant, mais on ne s'abaisse point pour cela. La boue et le

sang qu'on essuie ne tachent que les mains. Aussi le poète, comme le savant, doit-il braver le contact des matières dangereuses ou répugnantes; la générosité de ses audaces donne du prix à son œuvre, l'amour du vrai ne peut que la rehausser.

Le légitime désir de reculer les limites traditionnelles de notre art rencontre néanmoins une sérieuse objection qu'il serait imprudent de mépriser. Tout en accordant que le domaine de la poésie n'a pas été entièrement exploré, on peut prétendre que l'exploitation en est bornée par le langage même, qui se refuse à l'expression poétique des conquêtes de la science, comme à celle des crises sociales. Il est certain d'abord que, par une intrusion commode mais barbare dans les langues modernes, le grec fait presque tous les frais du vocabulaire des savants, de sorte qu'on ne peut désigner clairement, c'est-à-dire par leurs vrais noms, dans les vers, les agents, les propriétés et les phénomènes qu'ils étudient. Mais il faut remarquer que le poète soucieux de leurs découvertes n'aurait pas à souffrir autant qu'on le croit de cet inconvénient, car il n'aurait point affaire à leurs nomenclatures spéciales. Le détail de leurs opérations ne saurait le concerner. Ce qui importe au cœur, principe et fin de toute poésie, c'est uniquement la plus récente et la plus haute synthèse des lois particulières,

synthèse progressive qui, de siècle en siècle, déplaçant le point de vue, modifie la contemplation et retentit par suite dans toutes les régions du rêve. Voilà ce qu'il s'agit de rendre; les anciens vocables peuvent y suffire; on en peut faire un habile emploi qui en rajeunisse le sens. Quant aux relations de notre art avec l'état social, il n'est pas moins certain que le nivellement des classes a bouleversé la hiérarchie des mots comme celle des rangs. Le noble lexique de nos devanciers est devenu trop pauvre. Parmi nous, les uns ont résolument introduit la démocratie dans la langue des vers; d'autres, plus circonspects, tentent, par des concessions mesurées, d'y concilier l'ancien régime et le nouveau; d'autres ne tiennent pas à se créer de nouvelles ressources; ils se contentent d'approprier celles qu'ils y trouvent à leur inspiration; fidèles au vieux fonds d'idées et de sentiments poétiques, le problème n'existe pas pour eux. Il se résout de lui-même, mon cher confrère, dans votre poème. Les sujets que vous traitez vous imposent un vocabulaire d'où les mots précieux ou pompeux sont bannis; mais vous n'avez pas cédé à la tentation de braver la pudeur littéraire. Avec un tact de vrai poète vous avez distingué dans la qualité du langage la crudité de la bassesse, sachant bien que l'énergie du style est plutôt dans la justesse hardie que dans l'insolence de l'expression.

Grâce à vos qualités natives d'homme et d'artiste, que ce dernier ouvrage met dans tout leur relief, vous avez pris, sans avoir à la chercher, une position sûre dans le récent mouvement de la poésie. Je ne saurais entreprendre ici l'analyse de chacune des pièces qui composent ce volume, mais je voudrais en définir le caractère général, tel que je le saisis. Vous souffrez profondément du spectacle de notre état social qui est un état de guerre latente, d'équilibre instable entre les revendications menaçantes d'une classe et la force qui, au nom des lois, rassure les autres. A vrai dire, partout et toujours, une plèbe a pâtî de son infériorité héréditaire; mais nos dernières révolutions ont donné à cette classe une conscience plus nette que jamais de sa condition, et cette condition, empirée par les vices mêmes qu'elle engendre, est assurément pour la plupart très misérable. La douleur, qui sacre tout ce qu'elle touche, est essentiellement poétique. Il suffit de souffrir pour intéresser le poète. Vous l'avez éprouvé, et toutes les cordes de la sympathie ont vibré en vous pour les tourments obscurs. Chacun de nous se sent inquiété par le murmure des deshérités du peuple; nous ne sommes jamais sans appréhension pour notre conscience et pour notre repos quand cette plainte trouve dans les arts ou les lettres des échos retentissants. Il nous semble que l'air en soit dangereusement troublé.

Pour moi je me défends autant que je le peux de cette prévention pusillanime, et j'ouvre sans réserve et tout grand mon cœur à la pitié qui l'envahit sous le charme cruel de vos vers. Vous dépeignez plus que vous ne jugez; vous vous bornez presque à décrire et à raconter, laissant la générosité du lecteur prendre elle-même la défense des victimes. Vous ne vous apitoyez pas avec des démonstrations ardentes; vous semblez dédaigner d'attendrir par un appel plaintif ou bruyant à la commisération. Vous paraissez contenir vos cris, de peur d'altérer sur vos lèvres la voix de la justice, et vos larmes, de peur qu'en tombant sous votre burin elles n'en amollissent le trait. Cette fermeté, vous la conquérez sur votre émotion par un effort; vos vers en gardent quelque chose d'âpre et d'amer qui les trempe. On vous ferait tort et vous protesteriez sans doute si l'on jugeait votre poème comme une œuvre de parti. Les visées en sont plus larges et plus hautes. Une mâle compassion, qui ne veut pas désespérer de l'avenir, y déborde les frontières de la patrie pour couvrir, dans tous les lieux et tous les temps, l'humanité tout entière, et, quand un retour s'y fait vers la France blessée, c'est avec le souci de sa gloire non moins que de sa paix intérieure. Une pieuse tendresse pour le pays vient alors pénétrer et détendre les vers moins oppressés; ils semblent respirer plus à

l'aise, et à l'amertume se mêle un sentiment héroïque qui console et fortifie.

Il y aurait un second poème à faire, digne aussi de votre cœur et de votre talent. Ce poème serait la contre-partie de celui-ci, et mettrait en pleine lumière votre impartialité. Vous avez décrit la fin sinistre du pauvre mourant à l'hôpital, puis étendu sur le marbre de l'amphithéâtre. Il n'y est disséqué que pour servir à l'instruction des médecins qui l'ont gratuitement soigné. Il vous resterait à peindre leur desintéressement. Leur tâche n'est pas sans péril, car la maladie de ce pauvre était peut-être contagieuse, et ne le fût-elle pas, la mort, comme pour se venger de ceux qui la combattent, les menace dans leur étude même; la moindre piqûre du scalpel les expose à suivre au tombeau l'homme qu'ils s'étaient efforcés d'y soustraire. Il est bien vrai que le maçon risque de tomber de l'échafaudage, mais les Sivel et les Crocé-Spinelli, pour explorer les airs dans un aérostat, risquent de tomber de plus haut encore, et si les victimes de la science sont plus rares, c'est qu'il y a moins de savants que de manœuvres. L'ouvrier mécanicien est, il est vrai, parfois blessé par la machine qu'il dirige, mais cette machine, inventée par un autre, ne le blesse qu'après avoir épargné une somme incalculable d'efforts à d'innombrables ouvriers, et celui qui l'a créée, avant

d'avoir converti l'industriel à son idée audacieuse a peut-être autant souffert sous sa redingote que le prolétaire sous sa blouse. Le patron devenu riche n'a plus, il est vrai, souci du pain quotidien, mais souvent il a commencé par en être durement préoccupé, et c'est souvent aussi par un héroïsme de travail qu'il est parvenu à procurer la matière première au travail des autres. Il a ses heures d'angoisse poignantes, car il est sans cesse menacé par des chances de ruine qu'il ne peut toutes prévoir et conjurer. On pourrait multiplier ces exemples, et ainsi, sans méconnaître les souffrances d'une classe, apprécier également les épreuves qui, dans les autres, exercent le dévouement, la prudence et le courage. La douleur a des variétés infinies dont il est bon de montrer l'équivalence, pour ne pas désoler davantage et exaspérer les humbles en leur laissant le préjugé qu'ils sont seuls voués à la lutte pour la vie. Il ne faudrait pas, j'en conviens, par un désir de conciliation trop suspect, fournir un prétexte à l'indifférence des oisifs sauvegardés de la faim, ou une excuse à leur dureté. Mais il faut n'omettre aucune donnée du problème si difficile à bien poser, peut-être, hélas! insoluble, d'assurer entre les hommes une harmonieuse répartition des charges et des avantages sociaux, ou tout au moins d'espacer de plus en plus les retours périodiques de la guerre civile.

Tant que les institutions imparfaites n'y suffiront pas, il appartiendra au poète de ne pas laisser la pitié et, comme vous le dites, l'amour du mieux s'endormir. Aussi vos lecteurs, mon cher confrère, tout en souhaitant que vous fassiez pour tempérer le désespoir des uns ce que vous avez si bien fait pour émouvoir les autres, rendront justice au sentiment généreux qui vous a inspiré votre œuvre comme au grand art que vous y avez apporté.

III*

. . . . . .

L'INSPIRATION du poète. Cette inspiration surtout nous a vivement intéressé : la source en est prise dans les plus nobles et les plus intimes souffrances de la jeunesse. Les mœurs en France, où l'on ne connaît pas les vraies fiançailles, rendent très difficile, depuis la puberté jusqu'au mariage, la condition des jeunes gens qui se respectent. Le jeune homme est à peu près abandonné à lui-même pour résoudre le cruel problème qu'impose à sa conscience notre état social. Comment cédera-t-il, sans déchoir, aux instincts les plus impérieux des sens,

* Extrait de la préface au volume de vers *La Jeunesse pensive* par Auguste Dorchain. (Chez Alphonse Lemerre, 1881.)

dont le cœur se fait complice, avant qu'il puisse légalement les satisfaire? De là des scrupules pleins d'angoisses, des défaillances et des luttes héroïques, tout un drame intérieur éminemment poétique.

En lisant ces vers où les combats et les douleurs de la vingtième année trouvent leur expression discrète, mais bien sincère, plus d'un sentira se raviver dans son âme les cicatrices anciennes. La jeunesse est un âge difficile, nous ne l'envions pas à l'auteur. Mais notre sentiment n'est pas l'égoïste satisfaction qu'exprime le SUAVE MARI MAGNO... de Lucrèce; c'est au contraire une sympathie toute fraternelle pour le matelot qui en est aux premiers périls. Nous ne saurions assister en froid spectateur à la tourmente qu'il subit à son tour, et nous nous penchons vers lui du rivage pour lui tendre une main amie.

IV

SUR L'AVENIR DE L'AMOUR

La femme et l'amour intéressent l'inspiration poétique si profondément que l'article suivant, publié en Hongrie il y a quelques années, trouve ici sa place naturelle :

« M. le rédacteur en chef du *Budapesti-Naplo* me pose la question suivante : « *Comment est-ce que vous imaginez la femme du vingtième siècle ?* » C'est me faire trop d'honneur, c'est trop présumer de mon expérience et de ma perspicacité. Pour y répondre avec une suffisante compétence, il conviendrait que je fusse tout au moins observateur de profession, romancier ou moraliste, médecin, prophète... Hélas ! je ne suis même pas

mari, ni père de famille. Je ne suis pas bien sûr de connaître les femmes de mon pays; encore moins ai-je étudié celles des autres contrées. Je ne saurais donc me former une idée exacte de la femme d'aujourd'hui. Comment oserais-je présager ce que sera celle de demain?

« Aussi ma réponse ne saurait-elle être que timide et incomplète. Je suis obligé de me tenir sur le seul terrain où je me sente tout à fait chez moi, sur le terrain de la poésie et de l'art. De ce point de vue purement esthétique je n'ai que des pronostics déplaisants à émettre. Je me contenterai de les indiquer, mais pour me faire bien entendre je ne peux me dispenser de prendre la question à sa racine, et je crains que ce ne soit long.

« Toutes les fois que j'ai eu l'occasion de visiter une grande ville européenne, une cité très populeuse, centre important de civilisation très avancée, je me suis senti péniblement affecté des ravages causés dans le domaine du beau par l'industrie de plus en plus savante. Il semble que le progrès matériel de la vie sociale n'engendre que des formes monstrueuses, énigmatiques ou insignifiantes; il semble que les yeux soient condamnés à perdre en jouissances d'art ce que les autres sens gagnent en jouissances moins nobles. La mécanique appliquée atteint des résultats stupéfiants, admirables sans

nul doute; mais ce qu'on admire dans les machines, c'est uniquement la dimension et l'ingéniosité de la forme que leur prescrit une destination purement matérielle; l'artiste y est peu sensible et il en veut aux ornements plaqués dont le contraste avec cette destination la souligne aux dépens de l'art fourvoyé. Pour se faire admirer de l'artiste, une forme doit lui faire oublier son usage industriel ou sa fonction physiologique, et par là aussi le besoin ou le désir qu'elle est appelée à satisfaire. La forme féminine est soumise à ces mêmes lois. Désirer et admirer une femme sont, en effet, deux choses très distinctes. Or la toilette est, semble-t-il tout d'abord, par essence, son condiment; mais elle est, non moins par essence, un art; c'est de l'art décoratif qui exige, à ce titre, du goût, c'est-à-dire le sens du beau, de l'élégance et de la grâce. Le goût s'y reconnaît à la parfaite assimilation de la parure, de l'ornement par la personne, de sorte que l'habillement ne fasse qu'un avec celle qui le porte. Pour qui donc s'habilleront les femmes distinguées dans un avenir où l'appétit aura supplanté le goût, où le génie industriel aura détrôné celui des arts? Les merveilles de l'industrie provoquent un étonnement qui est de l'admiration sans doute, mais ce qu'il y a d'admiratif dans cette surprise s'adresse à la solution du problème pratique, non au spectacle,

et n'a rien de commun avec le sentiment qui s'appelle de même en art, mais qui est tout autre, à savoir une aspiration à la fois délicieuse et grave, poignante volupté d'un rêve dont l'objet entrevu demeure inaccessible. Tel est le sentiment que fait naître le Beau et qui devient l'amour quand il a pour objet la vraie beauté féminine.

« Le beau plastique, dont l'expression, connue surtout des statuaires, est, en quelque sorte, surhumaine, n'est pas le seul charme extérieur de la femme qui soit sans relation avec le génie industriel. Toute forme qui ne représente pas à l'esprit une difficulté vaincue dans le monde matériel, demeure également étrangère à ce génie. Aussi, dans un visage, les traits gracieux seulement expressifs de l'activité sans contrainte, de la finesse, de la douceur, de la tendresse, de tous les dons féminins par excellence, qui ne sont sentis et appréciés que par les hommes dont une culture exquise a poli la rudesse virile, tous ces traits tendent aussi à perdre de leur puissance et de leur prix à mesure que se développe ce génie envahisseur.

« Je remarque, en outre, qu'il accroît, aiguise et propage d'autant plus le besoin de bien-être qu'il lui procure plus de satisfaction. Par suite s'avive l'implacable souci de l'argent et s'exaspère la concurrence, le combat pour la vie devenus plus

exigeants. Une inquiétude sourde, habituelle, a fini par corrompre ou abolir le loisir nécessaire à la contemplation et au culte. En amour, aujourd'hui, le regard est une attaque; il n'a plus le temps ni le besoin d'être un hommage.

« Ces considérations me font craindre que, durant le XXe siècle, le sens esthétique de l'homme, en général son aptitude à goûter l'expression morale des formes ne décline davantage encore, et enfin, réfugiée chez les artistes seuls, ne déserte l'innombrable surplus de la population masculine. Or cette dégénérescence menace d'entraîner, chez la femme, une déviation parallèle de ses aptitudes, une perversion correspondante de son rôle social.

« Aussi longtemps, en effet, que les amorces dont l'a douée la Nature pour le salut de l'espèce ont conservé toutes leurs prises sur l'homme, l'amour qu'inspire l'expression esthétique ou passionnelle de ses traits pouvait suffire à lui assurer une indépendance victorieuse, une souveraineté de fait plus efficace encore pour la protéger que les lois écrites, et, pourvu que l'exercice de ses droits et de ses fonctions de mère ne fût pas entravé, elle pouvait se résigner, en ce qui touche la politique et la science, à une oisiveté très favorable aux floraisons de la grâce. Elle ne songeait point à partager les austères travaux de l'homme, et se contentait de s'y associer par une

intelligente sympathie, se réservant ceux que lui attribuent sa constitution physique et aussi sa providentielle sollicitude pour les intérêts domestiques. Je vise seulement ici la femme en tant que civilisée, sauvée du servage par sa naissance. Je n'oublie point qu'elle a été, qu'elle est encore, hélas ! bête de somme dans beaucoup de régions, et que le régime des manufactures en fait une machine souffrante, mais personne, je pense, n'oserait prétendre que les manufactures civilisent leurs outils vivants. Je m'occupe ici de la femme la plus favorisée, de celle que l'homme associe à ses récoltes, avec dispense de bêcher à sa place.

« Malheureusement pour elle, son règne physique dure moins que sa vie. Il lui importe donc beaucoup de se faire aimer pour son âme, entreprise dont le succès dépend moins d'elle que de l'élévation morale de l'homme. Elle a d'autant plus de chance d'y réussir qu'il est plus capable de soustraire l'amour à la servitude des sens. Or, chose remarquable, c'est pendant le moyen âge, au temps où les sciences ne possédaient même pas encore leur méthode, où, par suite, l'industrie était rudimentaire et le bien-être grossier, c'est alors que, en Europe, la chevalerie a créé un idéal d'amour d'une essence purement spirituelle, étonnamment élevé, tout de sacrifice et de dévouement. L'amour est alors, au moins

dans une classe d'élite, un vrai culte rendu à la forme en tant qu'expressive de l'âme. A cette époque les arts témoignent que la beauté plastique, sous l'influence de l'ascétisme chrétien, était devenue un facteur secondaire de l'aspiration amoureuse. Pour caractère esthétique, la forme humaine n'avait plus alors que celui d'être une prison transparente de l'âme.

« Aujourd'hui c'est à peu près le contraire qui a lieu. Ce que l'homme demande à l'union libre, c'est le plus souvent le plaisir et l'apaisement des sens; au mariage, c'est une fin, comme on dit, un établissement, et, dans les pays où la jeune fille est dotée, c'est beaucoup la dot. Il est probable que dans ces pays-là le besoin croissant de capitaux pour vivre selon les goûts prédominants de luxe et de représentation rendra de plus en plus âpre la poursuite de la dot. Il en résultera une dépréciation progressive des qualités proprement féminines de la jeune fille.

« Elle tendra, d'ailleurs, à les perdre. Pour des causes qu'il me reste à signaler, il est à craindre que dans un avenir encore lointain, mais sûr, elle ne s'enlaidisse. Ses dehors, par leur expression, se distingueront de moins en moins du type masculin, et peu à peu elle assortira la culture de son âme, par suite son âme même à ses dehors. Ici, en effet, je remarque un symptôme capital sur lequel, si répugnant qu'il soit, je ne

peux me dispenser d'insister. La laideur industrielle qui m'attriste quand je visite une grande ville moderne, n'est pas la seule qui offense mes yeux. Le nombre incalculable de visages ingrats, chétifs ou congestionnés, irréguliers et déplaisants que je rencontre, obsède mon regard et assombrit ma pensée. La beauté dont je m'occupe ici, la beauté féminine se fait plus rare dans les classes supérieures, nobles ou riches, et dès qu'elle naît dans les classes ouvrières, elle y est épiée et trop souvent recrutée par la misère pour la prostitution. Le vice n'en est pas la seule cause : d'odieuses coutumes en sont plus coupables que les corrupteurs. L'absurde et intolérable condition faite aux jeunes gens aisés depuis leur puberté jusqu'à leur mariage tardif, rend fatal le sacrifice des filles pauvres à l'impérieux appétit d'amour. On sait les conséquences de ces rapprochements accidentels, qui ne sont que des contacts périlleux pour la santé publique ou deviennent des liaisons funestes à la prospérité des familles. La prostitution rassemble en nombreux troupeaux les filles attrayantes pour entraver leur fécondité et détériorer le sang des couples éphémères qu'elle renouvelle sans relâche. Les hommes qu'elle ne retient pas dans ses liens faciles et forts se marient fatigués, sinon usés, et pour épouses n'ont plus à choisir, s'ils sont pauvres, qu'entre les jeunes filles vouées au

travail excessif, la plupart étiolées, sans grâce, après que la débauche, organisée ou furtive a prélevé l'élite physique, ou, s'ils sont riches, entre celles qui trop souvent expient de folles jeunesses paternelles. Comment expliquer le nombre croissant d'enfants mal faits et débiles vainement choyés dans l'abondance?

« En résumé, d'une part l'influence du progrès industriel tend à atrophier le sens esthétique dans les nations et, par suite, à rendre secondaire et déprécier l'épanouissement normal des qualités féminines; d'autre part l'abominable régime d'amour imposé aux jeunes gens détermine une funeste sélection des beaux corps féminins pour les vouer à l'amour vénal et à la stérilité, et aboutir à l'enlaidissement progressif des couples consacrés par la loi.

« Ces fâcheuses constatations permettent de pressentir le sort peu enviable réservé tôt ou tard à la femme chez les peuples les plus avancés, spécialement chez ceux de la vieille Europe. Daus ce redoutable avenir où les fines qualités de son cœur ne rencontreront plus d'hommes au cœur assez tendre, assez délicat, assez noble pour les apprécier (si tant est que ces qualités peu exercées ne s'oblitèrent pas en elles), ce que les jeunes filles auront de mieux à faire, ce sera de s'adonner aux sciences exactes, aux sciences expérimentales, sociales et politiques, de disputer

aux étudiants les bancs des écoles de droit et de médecine, les diplômes et les carrières qu'ils accaparent aujourd'hui. Plusieurs d'entre elles ont déjà prouvé que les facultés intellectuelles de la femme n'y répugnent pas invinciblement. Elles les y adapteront de plus en plus et les emploieront à effacer, comme désormais inutiles à la conquête d'un mari, les différences établies par la nature entre les caractères esthétiques des deux sexes. Il est même possible, grâce au progrès des sciences appliquées, que les différences sexuelles aient alors perdu leur capitale importance par la découverte de la génération artificielle. Ce sera le triomphe de l'industrie.

« Je ne voudrais pourtant pas pousser trop au noir mes conjectures de rêveur, surtout quant à la raréfaction de la beauté plastique, du moins chez les femmes. L'idéal en pourra devenir moins élevé; il le deviendra, mais le goût des jolies filles, des formes excitantes n'est pas incompatible, je le reconnais, avec le génie industriel et commercial et ne semble même pas en voie de s'éteindre. Les statuaires, s'il en reste alors, pourront manquer de modèles, mais les hommes sérieux veilleront à ne pas manquer de cocotes. Dès qu'ils s'apercevront du péril que j'ai signalé, ils y porteront remède autant qu'il leur sera possible. Ils organiseront la production et le marché de la denrée érotique sur des bases moins acci-

dentelles que la seule inégalité des conditions et le hasard des rencontres. Ils ne seront pas malheureux du nouvel ordre de choses que je viens d'esquisser. Ils s'en féliciteront au contraire, puisqu'ils y trouveront une parfaite conformité à leurs tendances.

« Pour moi, je l'avoue, si risquées, si paradoxales que puissent être mes prévisions, je n'y saurais découvrir que des sujets de tristesse. Je crois sentir une vague affinité entre cette évolution perverse et les menaces du vers amorphe, sans rime ni césure, émancipé de toute règle d'art.

« L'enlaidissement de l'espèce humaine et l'énervement de son plus haut langage m'affligent comme une déchéance de la terre, comme l'abolition de la marque divine sur notre planète.

V*

Messieurs,

Le discours que vous attendez de moi, rançon du grand honneur de présider ce banquet, sera, je n'hésite pas à vous en prévenir, dépourvu de gaieté. Je ne ferai nul effort pour le rendre souriant. Je ne trouve que des inspirations sérieuses dans mon cœur assombri par les récents deuils publics** dont le souvenir vous hante également jusque dans vos joies les plus légitimes, dans la pure allégresse de la confraternité.

* L'Association générale des Étudiants de Paris m'a fait l'honneur de m'inviter à présider son douzième banquet annuel (1897). J'y ai fait l'allocution qu'on va lire où la poésie est en cause, dans ses rapports avec l'idéal social et la jeunesse qui en est la dépositaire.

** Incendie du bazar de la Charité, défaite des Grecs par les Turcs.

Je vous parlerai sans avoir à me contraindre, car je me sens parfaitement à l'aise au milieu de vous. C'est que les poètes ont le privilège d'avancer en âge sans vieillir tout entiers; ils conservent leur premier cœur intact, et le rêve qui demeure inséparable de leur pensée la rattache sans interruption à celle des jeunes hommes. Vous êtes, en effet, des rêveurs aussi; vous l'êtes à votre insu, malgré vous.

Ah! ne vous en défendez pas! Je vous supplie tous, même les plus sérieux d'entre vous, ceux dont les études sont les plus ardues, les plus positives, de ne jamais répudier la poésie, votre alliée naturelle, car le rêve dont je parle n'est pas seulement le vagabondage de l'imagination, ni même l'extase de l'âme aspirant à l'objet idéal de ses vœux; il consiste avant tout pour elle à sentir s'enfoncer dans l'infini toutes les racines de la vie humaine jusqu'à ses fondements mystérieux. La matière propre de la poésie n'est pas l'irréel, mais l'indéfinissable; les sources n'en résident pas à la surface éclatante du monde, mais bien dans le principe inaccessible d'où rayonne l'activité universelle. Le poète, il est vrai, cueille les images comme des fleurs symboliques, sur le terrain qu'il foule, mais elles ne lui servent qu'à désigner par des traits de lointaine ressemblance et à illustrer les révélations intimes, ces signaux profonds accordés par la nature à l'homme pour

le diriger dans sa nuit. Savants, juristes, philosophes, vous sentez la dernière assise du vrai se dérober à votre atteinte, et dans toutes les recherches le fond fuit la sonde. Mais ce qui échappe à vos prises n'en existe pas moins, et vous aussi vous reconnaissez dans l'indéfinissable ce qu'il y a de plus important, de plus réel, car c'est précisément lui qui supporte et explique toutes les réalités. C'est lui, par exemple, l'essence même de ce qu'on nomme la vie et de ce qu'on nomme la morale. Ah! s'il fallait attendre pour se conduire, pour choisir la meilleure voie, l'accord des penseurs sur le problème du libre arbitre et du désintéressement, les plus utiles démarches, les plus beaux mouvements seraient suspendus. Mais, Dieu merci! au seul commandement du cœur, les mains généreuses s'ouvrent d'elles-mêmes, les héros se dévouent les yeux fermés. Or, messieurs, le don n'est jamais plus spontané, ni le mépris du péril plus aveugle qu'à votre âge. Tous les instincts qui rassemblent naturellement les hommes et toutes les inclinations à la justice et à la fraternité dont s'est douée progressivement la ruche humaine, en un mot tous les ressorts de la civilisation s'exercent chez vous dans leur native intégrité, rien ne les a faussés encore. Chaque génération nouvelle en apporte le dépôt héréditaire tel que les précédentes le lui ont confié. Ce dépôt, c'est la con-

science des peuples, leur plus fructueux capital et leur véritable trésor de guerre. L'éducation ne suffit pas à former la conscience nationale, elle ne la crée pas, elle en développe seulement le germe dans les enfants sous la diversité de leurs caractères. Nous ne l'éprouvons que trop en Afrique, par exemple, où l'assimilation de l'âme arabe par l'âme française est une œuvre si problématique.

La France reconnaît donc en vous, messieurs, les représentants immédiats et, à ce titre, les plus sûrs de son génie et de sa moralité. C'est pourquoi, dans les manifestations importantes de sa vie, à l'intérieur ou à l'extérieur, quand elle s'engage dans quelque entreprise intéressant sa dignité, elle ne saurait demeurer indifférente à votre émotion. Vous avez, sans doute, la main trop novice et trop vive pour qu'elle vous associe au terrible labeur de ses gouvernants. Ils tiennent un écheveau trop embrouillé, dont vous ignorez, comme la plupart de vos aînés, les fils les plus déliés et les plus fragiles, et vous manquez, comme moi et bien d'autres, de l'expérience requise pour les démêler et en tisser des rênes. Mais votre inexpérience même atteste en vous la pureté, la spontanéité du sentiment français. Voilà ce qui leur importe, et, soyez-en certains, qu'ils vous donnent satisfaction ou qu'ils vous résistent, ils vous jugent, comme

vous le méritez, par les mobiles qui vous inspirent. Oui, je m'imagine que le Ministre de l'Instruction Publique eût souffert dans sa tendresse pour la jeune France qu'il élève et aussi dans sa fierté pour elle si, dégénérée, elle n'eût pas tressailli à l'appel de la Grèce. Je m'imagine qu'il vous eût infligé, comme à des monstres en herbe, une infamante punition, si vous eussiez désappris son enseignement au point d'oublier que sans la victoire de Salamine, sans le rempart des poitrines hellènes, Michel-Ange, Newton, Pasteur, Hugo, mille autres génies européens n'eussent point honoré et servi l'humanité tout entière. Mais je n'en conclus pas, pour autant, qu'il devait se brouiller avec son collègue le Ministre des Affaires Étrangères. Il me suffit d'expliquer à votre louange vos généreux élans, concertés, d'ailleurs, en dehors de l'association dont je suis l'hôte ce soir. Je laisse entière la question internationale, je n'ai point ici qualité pour la trancher. A Rome, les augures ne pouvaient se regarder sans rire; dans les nations modernes, travaillées par tant de soucis complexes et d'enfantements douloureux, les ministres les mieux intentionnés peuvent-ils se regarder sans pleurer?

Les diplomates surtout ne sont-ils pas voués à la tristesse? Leur essence est contradictoire; d'une part, ils représentent respectivement la plus exquise politesse et la plus fine culture de

leurs patries et ensemble la civilisation du genre humain, mais, d'autre part, sous une enveloppe soyeuse, ils représentent aussi tout le contraire, à savoir les facteurs primitifs et persistants de la formation des espèces, c'est-à-dire ici des États. Dans la concurrence internationale, dans le combat pour la vie entre les peuples, ils ont la mission bienfaisante de conjurer la guerre, mais le diable n'y perd rien, car il leur permet rarement d'y réussir par une ombrageuse loyauté.

Nous autres les poètes, vous et moi, messieurs, nous avons une peine infinie à concevoir un droit quelconque, fût-ce le droit des gens, qui ne se fonde pas sur le respect mutuel de la vie, dans tous ses modes d'activité, en un mot sur la justice. Appliqué au rançonnement consenti, même signé, le nom de *droit* nous semble usurpé. Il nous semble, à nous naïfs, qu'il ne saurait jamais y avoir, pour un individu ou un groupe vraiment humain, aucun avantage à être injuste, puisque l'aptitude à la justice est précisément le caractère qui distingue par excellence l'homme de la brute. Se civiliser, progresser, à nos yeux c'est, avant tout, entrer dans la voie de la justice. Tout le reste suit, car la justice n'est éclairée, dirigée que par la science et l'amour. Pour attribuer, en effet, à chacun ce qui lui est dû, encore faut-il pénétrer sa nature, ses besoins, ses aspirations, et mesurer ses

efforts; pour cela, l'expérience et l'analyse et surtout la sympathie sont indispensables. Les hommes qui se haïssent ne peuvent être justes les uns pour les autres. Aussi les divisions politiques profondes introduisent-elles dans une république les mœurs les plus contraires à son principe fondamental. Pour une réforme de ces mœurs, vos aînés espèrent de vous plus que d'eux-mêmes. Je souhaite à chacun de vous de n'être pas l'aveugle héritier d'un parti. Je lui souhaite, dès sa majorité, assez d'indépendance intellectuelle et d'énergie morale pour ressaisir sa pensée dans ce domaine, comme Descartes avait ressaisi la sienne dans celui de la philosophie. Puisse chacun de vous former à nouveau son opinion en dehors de toute influence étrangère au cœur et à la raison!

Le développement vivace de toutes nos institutions pédagogiques, dont vous bénéficiez aujourd'hui est très favorable pour préparer en vous cette émancipation salutaire, la libre ouverture de vos âmes au vrai et au bien. Vos programmes d'études y sont appropriés par l'esprit qui les anime, par la foi dans la science comme par le souci de n'y pas sacrifier l'essentiel des humanités.

L'objet de l'instruction publique, tel que je le comprends, et je ne serai pas contredit par le Ministre, n'est point, pour l'État, de confisquer

vos âmes, mais, bien au contraire, de les libérer en les éclairant. Or la lumière enseignante n'est libératrice que puisée à la source impersonnelle des vérités acquises par la science et des clartés impérieuses de la conscience morale éveillée. Elle doit être la lumière d'en haut non encore décomposée en rayons multicolores par le prisme politique pour en faire des cocardes. Aimez les maîtres dont les leçons la concentrent pour vous scrupuleusement tamisée.

C'est parmi vous, messieurs, que notre pays se choisira, un jour, ses guides. Jugez ceux d'aujourd'hui avec la même déférence et la même générosité que vous serez désireux alors de rencontrer dans les jugements de vos cadets, car les problèmes sociaux sont lents à résoudre et vous vous heurterez, je le crains, aux mêmes difficultés, peut-être à de plus graves encore; vous serez alors, devant le spectacle du monde, malgré vous moins intraitables, moins surpris du contraste, dont vous vous indignez avec noblesse, entre la belle rigueur des principes qu'on enseigne et l'humaine imperfection des exemples qu'on donne.

Conformer autant que possible ceux-ci à ceux-là, tel est le devoir des aînés envers les jeunes. Plût au ciel que, sur toute la terre et dans toutes les écoles de la vie, ce devoir fût rempli comme il l'est dans les universités françaises!

Pour moi, messieurs, le seul exemple que je puisse prétendre sans vanité vous offrir, est celui de la gratitude. Le souvenir de ma jeunesse, évoqué en moi par cette fête de la vôtre, avive ma reconnaissance envers mes propres maîtres. Permettez-moi de clore cette allocution par un hommage à leur caractère et à leur talent. Cet hommage est, à mes yeux, d'autant plus naturel ici et vous le comprenez d'autant mieux que, sans leur aide lointaine, je n'aurais pas atteint à la place si flatteuse, si précieuse pour moi que vous m'avez aujourd'hui réservée à ce banquet. Je la dois à leur discipline propice à mes aptitudes; laissez-les prélever leur part légitime des remerciements que je vous adresse de tout mon cœur.

M. Leduc, président du comité, m'a répondu et je relève, entre autres nobles paroles, les suivantes où il caractérise le rôle social de la poésie :

La poésie restera le plus superbe des besoins de l'esprit humain, aussi longtemps que durera notre soif de la justice et du droit, et la supériorité du « respect mutuel de la vie » sur la force. Ah! oui, monsieur, sans doute nous sommes mal informés, nous ne comprenons rien aux finesses de la politique, nous trébuchons à chaque pas dans les sentiers de la diplomatie, et nos émotions juvéniles ne doivent être interprétées que comme un cri de souffrance jeté à la

souffrance d'autrui. Mais s'ils se souviennent des années qui nous ont vus naître, les juges les plus sévères ne doivent-ils pas nous comprendre et nous excuser? Lorsque la première impression qu'on a reçue du monde a été celle du deuil, de la patrie mutilée, on a droit au pardon si l'on prend toujours la cause de la faiblesse pour celle de la justice.

VI*

Mesdames, Messieurs.

Je connais et j'estime depuis longtemps la société « les Cornéliens ». C'est la seconde fois, après dix ans, que je suis convié à l'honneur de présider la fête littéraire offerte par elle, chaque année, à ses anciens amis, qui lui demeurent fidèles, et aux nouveaux que ne cesse de lui conquérir sa bienfaisante influence. Leur réunion dans ce vaste amphithéâtre

* Le 1er avril 1900, j'ai eu l'honneur de présider, dans le grand amphithéâtre de la Sorbonne, la séance annuelle de la *Société littéraire classique des Cornéliens*, composée surtout d'artisans qui, sous la direction d'un excellent maître, s'exercent à la diction des vers soit lyriques, soit dramatiques. J'y ai prononcé l'allocution qu'on va lire, où sont relatés l'objet et le progrès de cette association très intéressante au point de vue de l'influence moralisatrice attribuable à la poésie.

témoigne de la gracieuse sollicitude du vice-recteur de l'Académie de Paris pour cette vaillante société, et leur empressement en atteste le succès croissant, récompense bien méritée de M. Castellar qui la dirige avec une expérience consommée et un dévouement admirable.

Il me semble que les diverses conditions sociales sont ici représentées dans un pêle-mêle fraternel et que ce nombreux auditoire n'apporte ici qu'une préoccupation, celle d'honorer et goûter la plus noble forme du langage, la forme poétique. Cette unanimité pacifiante me fait chérir davantage mon art; elle m'attache plus étroitement encore à la Muse, mère antique de la Concorde. C'est que la poésie s'adresse également à tous les cœurs vraiment humains, à leur secret besoin d'essor, à la nostalgie mystérieuse qui est leur fond commun sous leur apparente diversité; elle les élève dans son envolée harmonieuse jusqu'à la région sereine où ils peuvent se rapprocher sans effort, délivrés pour une heure des soucis d'en bas, affranchis de la vie militante qui trop souvent les divise.

Certes, je ne veux pas dire que la fonction de poète consiste uniquement à contempler les étoiles; qu'il lui soit interdit de s'inspirer des événements familiers, d'emprunter à la vie active la source de son émotion et qu'il doive demeurer indifférent aux grands intérêts de la cité terrestre.

Oh! loin de là; ce serait dénier le titre de poète à Molière, à Boileau, à La Fontaine, à Victor Hugo justicier politique et chansonnier des Rues et des Bois, pour n'en décerner le brevet qu'au divin Lamartine, qui plane toujours. Non, assurément, et le programme même des récitations que nous allons entendre protesterait contre une pareille offense au génie et au bon sens. D'une part, en effet, la satire la plus acérée, la plus véhémente, peut devoir son inspiration à un sentiment profond de la dignité humaine, c'est-à-dire du beau moral, sentiment révolté chez le poète par le contraste de ce qu'il voit avec son idéal du bien et du juste. D'autre part la versification, qui lui confère la qualité d'artiste, n'est pas uniquement au service du grand soupir poétique. L'art des vers, en effet, excelle à formuler d'une façon définitive, à graver dans la mémoire, à consacrer des maximes précieuses, mais simplement utiles, comme dans la fable, par exemple, et, en outre, cet art prête, comme dans la comédie et dans le conte, un accent expressif, une élégante vivacité au dialogue, une démarche plus leste au discours, grâce à l'aile que la mesure attache aux pieds de tous les vers.

Cette aile communique au langage ou la beauté ou du moins la grâce, qui en est la sœur cadette. Voilà pourquoi Corneille, patron de cette société, ne change pas de fonction litté-

raire, ne se diminue pas lorsqu'il soumet au rythme les paroles du *Menteur* comme celles de *Polyeucte;* voilà pourquoi, au rebours, Béranger n'a pas à contrefaire sa voix, il lui suffit d'en élever le diapason pour passer de la chanson *Le Roi d'Yvetot* aux stances des *Hirondelles*.

Manié par les maîtres, l'art des vers, soit qu'il exprime ou les aspirations les plus élevées ou les sentiments les plus délicats, soit qu'il orne et frappe des pensées solides, soit qu'il aiguise des traits spirituels, réalise au plus haut degré, sur des tons variés, la beauté du verbe humain.

Or l'initiation au beau littéraire est spécialement confiée à l'Enseignement Secondaire. La jouissance que procurent la diction et l'audition des vers demeurait le privilège des esprits préparés par les lycées. Mais les lycées ne sont pas accessibles à tous les jeunes gens; combien ne peuvent y entrer! La plupart, condamnés à utiliser de bonne heure, dans la lutte pour l'existence, les connaissances élémentaires que dispensent les écoles moins avancées, ou même à utiliser leur force physique et leur adresse manuelle, la plupart, dis-je, paieraient bien cher l'honneur précoce de gagner leur pain, s'ils devaient être fatalement privés de ce plaisir supérieur.

M. Castellar, par une sympathie généreuse, a su le leur procurer. Il s'est souvenu que le beau, si difficile à analyser, peut-être impossible à dé-

finir, mais bien plus aisément et communément senti, n'est interrogé par l'intelligence qu'après avoir traversé le cœur. Dès lors il s'agissait de rendre le cœur accessible au beau, entreprise abordable; la possession en pouvait donc être offerte à toute la jeunesse laborieuse capable d'en être émue. Sans doute le sens du beau, le goût, en germe dans toutes les âmes bien nées, c'est-à-dire bien douées, requiert, pour éclore et se développer, une éducation patiente; mais le professeur était excellent et les disciples zélés. Aussi le progrès dans la conquête de la délectation littéraire fut-il singulièrement rapide.

Nous y applaudirons tout à l'heure de tout notre cœur. Nous entendrons dire des vers de toute envergure. Vous jugerez aux qualités de l'interprétation la valeur des leçons et des aptitudes qu'elles ont cultivées chez les jeunes récitateurs au profit du lien social, de la communion des âmes françaises.

VII*

Monsieur l'Ambassadeur,
Mesdames, Messieurs.

MISS MATILDA SMEDLEY, fondatrice et directrice de l'Institut National Américain, m'a fait l'honneur de m'inviter à présider la séance d'inauguration de cette belle école dont le domicile provisoire, par le confort

* Sous le nom d'*Institut National Américain,* une colonie d'artistes des États-Unis d'Amérique s'est récemment organisée à Paris sur le patron de notre école de Rome, par l'initiative et sous la direction d'une dame de New-Nork. L'inauguration de cet établissement considérable a eu lieu, le 27 avril 1900, dans un vaste local provisoire, déjà fort bien adapté au programme très complet des études entreprises par les jeunes pensionnaires qui travailleront à s'assimiler l'art français. J'ai eu l'honneur de présider la séance et j'y ai prononcé le discours qu'on va lire, où j'essaie de mettre en lumière la parenté de la Poésie avec les Beaux-Arts et son influence générale sur les liens sociaux.

et le bon goût, promet une installation définitive sans rivale. Je sens profondément cet honneur, mais j'en suis à la fois intimidé et confus. D'une part, en effet, cette réunion n'est pas seulement familiale, elle m'impose par le caractère solennel que lui confère la présence de Monsieur l'Ambassadeur des États-Unis d'Amérique, si brillamment accompagné. D'autre part, ma qualité littéraire est-elle pour moi un titre suffisant à prendre ici la parole? Sans doute la poésie est à quelque degré parente de la musique, mais l'usage la distingue et l'exclut du groupe appelé les beaux-arts. Il me semble donc que j'usurpe la fonction qui m'a été confiée. Elle revenait de droit à quelqu'un de plus autorisé que moi, à mon illustre confrère Massenet, par exemple, qui, plus prudent, sans sortir de son art, s'est assuré bien mieux, ce soir, le moyen de vous charmer, de vous édifier aussi, car il s'est adjoint de préférence des artistes américains, tous formés à Paris, afin que leur talent vous permît de présager le fruit à venir de cet Institut naissant.

Quel motif a donc pu déterminer en ma faveur le choix téméraire de miss Smedley?

D'où me vient ce privilège? Peut-être a-t-elle pensé que dans l'âme de tout artiste, quel que soit son instrument d'expression, équerre, ébauchoir, pinceau ou archet tressaille une âme de poète, et a-t-elle voulu le rappeler aux pension-

naires de l'Institut américain en m'associant à cette fête inaugurale. S'il en est ainsi, je la remercie de tout cœur d'avoir sanctionné par là le rapport de confraternité qui m'unit le plus intimement à eux. Ah! certes, ils sont tous poètes par le plus noble objet de l'art qui est d'aider l'espérance à dépasser l'horizon terrestre. L'échelle des jouissances que procure l'art commence à un plaisir tout sensuel de l'œil ou de l'oreille, à une caresse, pour s'élever, grâce aux liens mystérieux des sensations avec les sentiments, par le passage purifiant de l'agréable au beau, jusqu'au délice de la contemplation, jusqu'à l'ivresse de l'essor.

La poésie ne se contente pas d'attirer tous les arts dans son orbite, de les faire tous participer de sa nature et de son idéal; son rôle, tel, du moins, qu'il m'apparaît, est plus ambitieux encore; harmonieuse par essence, elle prépare et sollicite à l'harmonie toutes les relations humaines. Miss Smedley l'aurait-elle aussi deviné? Sa fondation favorise mon rêve très cher de voir les grands peuples, dépositaires et représentants de la civilisation, spécialement les États-Unis d'Amérique et la France, communiquer le plus possible entre eux, non pas seulement par l'échange de leurs inventions et de leurs richesses industrielles, mais surtout par le plus haut commerce des intelligences et des cœurs.

Ce commerce spirituel réalise, à mon avis, le

progrès capital des sociétés humaines. Progrès, hélas! trop lent, car l'unanimité des peuples est loin d'être accomplie, et la paix n'est encore entre eux qu'un équilibre instable de leurs forces respectives. Aujourd'hui néanmoins, malgré la diversité irréductible de leurs tempéraments et de leurs intérêts matériels, il commence à s'établir, sur les questions supérieures, sur les principes de la vie morale, un indéniable accord entre les esprits qui forment l'élite des principales nations; la conférence de La Haye en témoigne. C'est dans cette élite généreuse, en compagnie d'écrivains, de savants, de philosophes, que se recrutent les artistes, et c'est elle qu'il importe d'accroître sans relâche, car seule elle conserve intégralement et propage les caractères supérieurs qui distinguent notre espèce de toutes les autres et en constituent la primauté. Ces caractères, vous le savez, sont le respect de la justice, la recherche de la vérité pour elle-même et, enfin, le sentiment du beau, le goût, la faculté d'admirer. Or cette dernière aptitude est éminemment sociale; rien, en effet, ne contribue davantage à rapprocher, à mêler les âmes que l'admiration partagée. Il est aisé d'en apercevoir la cause. En présence des actions et des formes qualifiées belles, devant un sacrifice héroïque ou devant le Parthénon, à l'aspect de la Vénus de Milo ou à l'audition d'une symphonie de Beethoven, nous

nous sentons transportés d'une extase délicieuse et grave à la fois. Nous pressentons alors une félicité suprême innomable, révélée, dans la belle action, par le triomphe surnaturel du vouloir bienfaisant sur l'instinct égoïste, et, dans la belle œuvre d'art, par la réconciliation des sens avec le sens moral, avec le principe divin de la dignité, qui leur emprunte ses moyens d'expression. En un mot nous *aspirons*. Or, pendant qu'ils aspirent ensemble, les hommes ou bien confondent plus intimement leurs mutuelles affections, ou bien, s'ils sont ennemis, posent les armes; ils renoncent à la haine pour répondre à un appel commun de leur destinée mystérieuse. Ils y répondent par des larmes pures qui lavent, pour un moment, les offenses. Il semble même que la communion morale engendrée par le culte du Beau efface entre ses adorateurs toutes les différences ethniques et individuelles pour ne laisser subsister en eux que la divination d'une même cité céleste refusée sur la terre à l'espèce humaine mais entr'ouverte, un instant, pour eux.

De ce point de vue, les beaux arts apparaissent comme des agents de civilisation quasi-religieux, et les artistes comme les ministres sacrés de la fraternité universelle; ministres inamovibles, dont l'action pacifiante a, depuis Orphée, Ictinus, Apelle et Phidias, devancé l'influence de l'Évangile et des sciences morales et poli-

tiques sur les relations civiles ou internationales. Aussi toute entreprise qui a pour objet d'unir les peuples dans l'étude et la création du Beau sous toutes ses formes, si modestes qu'en puissent être les débuts, est sainte à mes yeux comme la poignée de grains dans la main du semeur de blé.

Mais l'Institut national américain n'a même pas eu à débuter humblement; il a commencé sur de très larges bases, et j'ai appris avec beaucoup de plaisir qu'elles ont été récemment élargies encore. Il a été décidé, pour satisfaire à de légitimes instances, que les jeunes Américains y seront, comme les jeunes filles, appelés à partatager tous les avantages intellectuels, toutes les ressources d'instruction qui s'y trouvent si amplement réunies sans demeurer, bien entendu, sous le même toit que leurs compagnes d'école. Par cette annexion complémentaire, l'esprit et le règlement de l'Institut national américains sont rendus aussi libéraux que possible.

La colonie d'artistes, dont vous êtes, Miss Smedley, la directrice, trouvera, soyez-en bien assurée, chez ses hôtes français, l'accueil le plus cordial. Nos compatriotes confrères des vôtres sentent ce qu'ils auront à gagner eux-mêmes à un contact familier et permanent avec cette députation choisie du jeune génie artistique des États-Unis.

Pardonnez-moi de n'ajouter aucune vue d'ordre

pratique aux réflexions précédentes : je suis un rêveur. En vous témoignant la sympathie admirative que nous inspire votre œuvre par sa portée esthétique et par sa noble contribution à la mutuelle amitié de deux grandes nations, je serais bien embarrassé d'unir le conseil à l'éloge; je m'en tiens à mon impression, et cette allocution est déjà trop longue.

J'y ajoute peu de mots pour la clore. Je vous félicite vivement des témoignages de sollicitude que vous avez recueillis dernièrement pour cette œuvre du chef de l'État dans votre patrie. J'ose me porter garant de dispositions aussi bienveillantes chez le premier magistrat de la nôtre. Je me fais, en outre, l'interprète de l'inaltérable reconnaissance des pensionnaires de cet Institut envers vous, envers Monsieur von Daur et envers tous vos autres collaborateurs dont le dévouement, zélé comme le sien, vous seconde si efficacement. Qu'il me soit permis, enfin, d'exprimer l'affectueuse fierté que j'éprouve à penser que la France, après avoir contribué à l'indépendante formation des États-Unis d'Amérique, va, dans la sphère de l'Art, prêter à leur couronnement intellectuel et moral le concours de son exemple et de ses traditions.

VIII*

Mon cher ami,

Oui, certes, j'accepte la dédicace du volume de poésies que vous allez publier. Je l'accepte avec gratitude, car je dois à la lecture de ces vers une récréation charmante et saine. Ils m'ont rappelé et fait apprécier davantage certains caractères de notre génie national, dans un moment de crise où ils menacent de s'altérer et de disparaître.

Voilà, direz-vous, un bien gros éloge! *La Muse qui trotte* n'y prétendait point. Ah! je le sais, ce titre est modeste, mais il est spirituel aussi, à la fois juste et léger, deux qualités dont

* Préface au volume de vers intitulé *La Muse qui trotte*, par Jacques Normand. (Calmann Lévy 1894.)

l'union rare est éminemment française et qui, parfois accompagnées d'un attendrissement délicat, distinguent toutes vos productions.

Peut-être me trompé-je, mais je ne vois guère que la France où la Muse excelle à trotter, c'est-à-dire sache effleurer le sol d'un pied leste et sûr, faire de la grâce dans sa démarche avec la palpitation de ses grandes ailes repliées. Cette Immortelle est femme et quelle femme trotte plus élégamment que la Parisienne? Votre Muse, mon cher ami, est parisienne, et je lui sais gré de demeurer, avec jalousie, française, car c'est à Paris, chose pénible à constater, que l'esprit français risque surtout de se corrompre en cherchant l'originalité hors de sa propre essence.

Cet inquiétant phénomène éclate aujourd'hui dans notre art, dans d'autres aussi. Je ne suis pas musicien, mais j'entends dire, et je le crois sans peine, que les hommages passionnés de plusieurs de nos compositeurs à la technique wagnérienne pourraient, à la longue, entraîner chez eux l'abdication de leur propre génie musical.

Quand on dit que l'Art n'a pas de patrie, il faut s'entendre. Si cela signifie qu'une admiration loyale est due à toutes les manifestations du Beau sans égard à leurs lieux d'origine, j'y souscris, et encore devons-nous, selon moi, non pas l'admiration, qui ne se commande pas, mais

seulement le respect aux chefs-d'œuvre des peuples dont le cerveau n'est pas constitué pour jouir des mêmes formes que le nôtre. Mais si cette assertion que l'Art n'a pas de patrie signifie qu'un peuple peut sans nul risque pour sa propre esthétique s'assimiler celles des autres, je m'inscris en faux.

Il me semble, en effet, qu'une œuvre d'art vaut surtout par le tempérament qu'elle exprime, autrement dit par l'idéal particulier de son créateur. Le tempérament, l'idéal français est inaliénable. Il n'est pas pour cela stationnaire : il obéit, comme toutes choses, à loi du devenir; il évolue en se dégageant toujours davantage à mesure que le mélange des races dont nous sommes issus se fait plus intime, car il représente précisément la synthèse des éléments ethniques de ce mélange. Le sentiment patriotique, depuis Jeanne d'Arc jusqu'à nos jours, est la conscience de plus en plus nette que nous prenons de notre unité nationale. Depuis un quart de siècle, cette conscience est devenue, chez l'élite de la nation, plus profonde et plus ombrageuse. Le goût littéraire en est parent; c'est un sens national et à ce titre sa fortune nous est à cœur; il représente ce qu'il y a de plus français dans nos moyens d'expression, dans nos ressources de langage. Les fautes de goût ne sont sensibles dans la littérature d'un pays qu'aux esprits indigènes.

Aucune ne vous échappe dans la nôtre, vous n'en laissez se glisser aucune dans vos écrits. Vous vous montrez en cela, comme à tous égards, excellent patriote. Je n'ose approfondir mes appréhensions devant le discrédit croissant de ce mot *goût*. Je n'en ai, d'ailleurs pas le loisir dans ces lignes rapides. Je voudrais du moins préciser un peu la signification du mot *léger* par lequel j'ai tout d'abord qualifié le titre de votre livre. Gardez-vous de le prendre au sens péjoratif qu'on lui prête d'ordinaire en l'appliquant à l'esprit français. N'est-ce pas la plus légère excitation qui souvent impressionne le plus efficacement la sensibilité? Le chatouillement d'une barbe de plume fait tressaillir.

Aussi, pour stigmatiser la vanité lamentable de la vie mondaine, n'avez-vous pas besoin d'user de de violence. Il vous suffit de l'esquisser, en vous jouant, avec une finesse de dédain beaucoup plus pénétrante. Combien votre aimable censure de cette société oisive est propre à consoler les gens que la gravité de leurs occupations empêche de s'y mêler! Ce que vous en notez si gaîment réconcilie avec l'austère silence des bibliothèques et des laboratoires ceux que par moments pourraient de loin tenter le froufrou et le caquetage des salons ou des plages en vogue.

Aimable censure, ai-je dit; c'est que le piquant

n'en est jamais venimeux. Le sourire qu'elle éveille ne se sent complice d'aucune intention méchante. Vous n'égayez point aux dépens du cœur; il n'a jamais, chez vous, à désavouer l'esprit. La satire y gagne un ornement qu'elle exclut d'ordinaire : la grâce. Le domaine de la grâce est supérieur à celui de la cruauté; il est, à coup sûr, moins accessible au vulgaire. Je vous félicite de ne pas le déserter.

Assez d'autres, d'une moins amicale clairvoyance, ne manqueront pas de signaler dans ces petits poèmes les écueils d'un genre où la simplicité familière côtoie de si près le prosaïsme. Pour moi, je me plais de préférence à y relever l'aisance de votre vers. Il emboîte à merveille, sans trahir en rien son secret labeur, le pas alerte et capricieux de votre esprit; jamais il ne fausse par quelque maladresse la direction des traits qu'il a charge de décocher. Cette sorte d'habileté, je l'admire avec une entière candeur; elle est si différente de celle qu'exige la traduction poétique de ma pensée habituelle! Dans les cadres impérieux du rythme, la vive éclosion d'une saillie me semble bien plus malaisée à respecter que n'importe quel état d'âme réfléchi; une fleur n'est-elle pas plus vulnérable qu'un fruit? (Vous voyez par cette image que je ne m'humilie pas!)

La mesure de vos vers n'emprunte rien aux

innovations récentes. Je ne saurais m'en plaindre, j'appartiens par mes maîtres au passé. Vous y demeurez également fidèle. Vous pensez comme moi sans doute qu'il n'y rien eu d'arbitraire dans la préférence accordée par l'oreille à certaines combinaisons harmonieuses que lui offrait le langage spontané. Ces combinaisons, déterminées par des rapports arithmétiques, ne sont pas en nombre illimité; tout porte à croire que, dans son œuvre de sélection séculaire, l'ouïe en a épuisé les essais. Il serait, en effet, surprenant qu'elle eût jusqu'à nos jours négligé de reconnaître les délices d'un vers de treize syllabes, par exemple. Les sens ne sont pas coutumiers d'oublis pareils dans la recherche de leurs voluptés.

Il faut clore enfin cette lettre déjà longue; et je m'aperçois que je vous ai moins entretenu de la *Muse qui trotte* que de mes préoccupations personnelles en matière de poésie. Pardonnez-le-moi, mon cher ami; vous m'avez imprudemment fourni l'occasion de disserter : je l'ai saisie avec d'autant plus d'ardeur, croyez-le bien, que j'y trouvais associée celle de vous renouveler le témoignage de ma plus affectueuse estime.

IX*

Mon cher ami,

QUAND j'ai reçu les épreuves du recueil de fables dont vous m'offriez gracieusement la primeur, j'ai hésité à en ouvrir l'enveloppe; je vous l'avoue sans embarras, car c'était un bon mouvement. Les rimeurs de profession ressentent, d'ordinaire, un plaisir peu généreux à surprendre en flagrant délit d'aspiration poétique, les hommes de science que leurs travaux enchaînent au commerce de la réalité.

Il semble que la Muse sourie avec perfidie à

* Extrait du recueil de fables intitulé *Pour les grands et les petits* par Charles Richet. (Chez Hachette et Cie 1893.)

ces recrues insolites, comme une grande coquette s'amuse des soupirants austères égarés parmi les familiers de sa cour. Cet instinctif hommage des profanes à la déesse éveille chez ses prêtres une fierté maligne.

Mais, j'éprouvais un sentiment meilleur, une inquiétude compatissante; je craignais pour vous et pour la physiologie, dont la Faculté de Médecine vous a confié l'enseignement. Je savais trop par expérience les ravages que peut causer dans une honnête existence l'amour intempestif de la poésie...

Dieu merci! mes alarmes n'étaient pas fondées. Je constatai, non sans quelque surprise, que votre vers, dans son allure familière, n'accuse aucune gêne sous le harnais de la règle; que la rime en est heureuse et docile aux exigences de la consonne d'appui. Je dus reconnaître que l'oreille du savant n'est pas nécessairement différente de celle du poète, qu'elle en peut recéler tous les instincts. On ne s'étonne pas que le savant soit musicien : pourquoi s'étonnerait-on qu'il eût le sens de la métrique, dont l'oreille est l'organe? Mais, à vrai dire, l'organe de notre art n'est pas l'oreille seule; la poésie, bien que son langage implique la mesure, ne relève pas uniquement de l'acoustique. Elle est proprement le verbe du cœur. A ce titre elle emprunte à la pensée tout juste ce qu'il en faut

pour en faire du rêve; la science demande à la pensée bien davantage, du moins tout autre chose. De là vient, sans doute, que le savant composera plus volontiers des fables que des élégies...

... Il (La Fontaine) s'est servi de la fable pour enseigner surtout aux hommes en société l'art de n'y pas être dupe ni d'autrui ni de soi-même. l'art d'y vivre autant que possible au repos, l'intérêt bien entendu. On ne sent pas trace de charité chrétienne dans ses maximes, qui sont plutôt des recettes que des préceptes. C'est la morale vulgaire des Anciens, non pas celle d'Épicure, mais encore moins celle de Zénon ou d'Epictète. Ce n'est point la vôtre. Tout en désirant armer votre enfant pour la vie sociale et le prémunir contre les pièges dont elle est semée, vous vous montrez extrêmement soucieux de ne pas rétrécir son âme, de ne pas sacrifier en lui la noblesse des penchants à la prudence de la conduite. On devine dans vos principes votre éducation scientifique; la recherche de la vérité pour elle-même, qui est la condition du progrès dans la science, est aussi une admirable école de désintéressement et de virile constance.

... Le savant... est inconsciemment porté à substituer la définition à l'image, qui est par excellence la forme poétique. Mais, mieux que tout autre genre de poème, la fable peut s'accom-

moder de ce tour d'esprit; le langage figuré n'y est pas obligatoire, car elle est essentiellement un simple récit présentant aux hommes une leçon de conduite empruntée aux mœurs des bêtes. Ce qu'il y faut, c'est, par une invention ingénieuse, et grâce au rythme approprié du discours, donner la vie et l'attrait à un enseignement.

Aussi, pour y réussir, n'avez-vous eu qu'à changer de chaire sans rien changer à vos habitudes.

Bien cordialement à vous.

CHAPITRE VII

SUR LES ASSOCIATIONS LITTÉRAIRES

CHAPITRE VII

SUR LES ASSOCIATIONS LITTÉRAIRES

I*

Cher monsieur,

J'APPRENDS qu'il vous serait agréable d'avoir mon sentiment sur le projet d'association de poètes dont le but a été récemment exposé dans *La Vie Littéraire,* par M. Victor Garien, qui a bien voulu m'en entretenir. Je regrette de n'avoir pas en ce moment le loisir d'y appliquer toute mon attention, mais j'y ai assez réfléchi pour y adhérer, et je suis bien

* *Vie littéraire* du 3 janvier 1878. Lettre au Directeur.

aise, en vous écrivant, de trouver l'occasion de préciser le sens de mon adhésion, car il arrive à ces entreprises collectives de prendre une direction qu'on n'avait pas toujours prévue. On s'en veut alors de n'y apporter aucune aptitude qui puisse les bien servir. C'est ainsi que je me suis réveillé un jour *parnassien* à mon insu. J'ai tant d'amis dans cette école et la passion du beau y est si pure, que je m'honore de ne jamais la renier; je n'oublie pas que ses fondateurs ont rendu désormais inadmissible cette odieuse espèce de vers dits faciles qui ne sont au fond que des vers négligés. Pourtant je m'y suis toujours senti un intrus pour les initiés et un fourvoyé pour les autres.

Plus tard il a été question de mettre en relation les poètes de tous les pays; pensée grande et utile surtout à nous-mêmes qui passons pour ne pas étendre notre commerce intellectuel beaucoup au delà de nos frontières. Des motifs étrangers à l'objet poursuivi m'ont tenu à l'écart. C'est bien vite dit : association de poètes; mais à quel signe se reconnaît un poète. La définition : est poète qui prétend l'être me semble la seule libérale, car on est poète avant d'avoir acquis la notoriété, et c'est même en vue de la rendre accessible aux débutants qu'on doit surtout s'associer. Cette définition n'est malheureusement pas sûre. La rêverie la plus médiocre

est encore si agréable au rêveur qu'il en prend la douceur pour de la beauté, et l'art est si difficile qu'il se sait gré du progrès bien avant la fin de l'apprentissage. D'autre part ceux qui n'ont pas réussi peuvent s'en prendre à l'incompétence du public actuel, dont en effet les jugements sont bien souvent infirmés par la postérité. De quel droit leur refuserait-on le titre de poète? il n'y a pas de diplômes en art.

On doit donc craindre, dans une association ouverte, la seule libérale, je le répète, de réunir une cohue plutôt qu'une élite.

Ajoutons que l'association, d'abord très bien patronnée finit par glisser effectivement sous la direction de représentants moins sérieux des intérêts de l'art, le besoin d'administrer étant d'ordinaire en raison inverse de celui de produire. La paresseuse répugnance des artistes aux choses de l'économie livre tôt ou tard toute institution à ceux qui n'en ont pas le véritable esprit. Un autre obstacle au succès de l'entreprise, c'est que plus le programme en est large, moins elle a de vitalité; les germes de dissolution y sont plus nombreux, car il est de l'essence du libéralisme d'enchaîner peu ceux qu'il associe.

Par exemple, il existe une *Muse Républicaine;* et, bien que républicain, je n'ai pas cru devoir y collaborer. S'agit-il simplement d'inviter la Muse

à chanter n'importe quoi sous les auspices de la République ou de coiffer la Muse du bonnet phrygien? Ce sont là deux objets si différents que je me suis encore récusé. Il se cache sous un pareil titre une question de la plus haute importance pour nous; il suffit pour en avoir l'éveil de se rappeler les théories de Proudhon et de Vacherot sur les arts dans la démocratie. Je n'ai pas de mot pour exprimer la révolte que soulève dans ma fierté le moindre asservissement de la poésie à la politique. Victor Hugo et Auguste Barbier ont magistralement prouvé que certaines commotions politiques communiquent à l'âme des mouvements sublimes; mais ces inspirations relèvent du pur sentiment de la dignité humaine, antérieur à toute constitution définie, et auquel, à des points de vue divers, tous les partis qui se respectent font au même titre appel. L'idéal propre de la politique est évidemment un régime qui permettrait à chaque citoyen de faire paisiblement autre chose que de la politique. Ainsi le plus beau motif que la politique puisse fournir à l'art, c'est son futur effacement qui marquera sa perfection. A mes yeux, la meilleure manière pour un poète de servir la République, c'est de tâcher de faire sous ce régime, sur un sujet quelconque, d'aussi bons vers que sous aucun autre. Cela prouverait du moins qu'on y jouit du loisir nécessaire à la culture du beau,

sans laquelle la vie sociale n'est qu'une gamelle. J'ai donc été bien aise d'apprendre que l'*Alouette gauloise* chercherait à créer un lien purement national entre les divers centres poétiques de notre pays, sans aucune autre visée. Mais je m'aperçois que je ne vous ai pas encore entretenu de ce qui devait être le sujet spécial de ma lettre. Il est vrai qu'en faisant saillir les difficultés de toute fondation de ce genre, j'ai par cela même fait sentir le prix que j'attacherais à la réussite de votre intéressant projet; et si j'y adhère, c'est que je crois qu'un programme assez net pour prévenir les dissentiments ultérieurs, et un réglement d'admission assez sérieux pour constituer une Société vraiment littéraire assureraient la durée d'une très utile institution.

Quand on regarde d'un peu loin la carte de France, on y voit les divisions administratives, de date relativement récente, composer une sorte de réseau gris uniforme qui peut faire croire d'abord que la nationalité y est partout compacte et sans nuances. Mais il n'est pas besoin de voyager longtemps à pied dans nos provinces pour avoir une impression toute différente. L'observation la plus superficielle du caractère, de l'allure, du tour d'esprit, de l'accent chez un breton, un parisien, un franc-comtois, et un provençal, suggère la pensée que le réseau est plutôt jeté à la surface du pays qu'il n'en touche le

fond. On perd de vue l'unité française bien davantage encore, si l'histoire des parties distinctes et vivantes dont elle est la somme a laissé dans la mémoire un souvenir très présent. On se demande alors si dans cette somme les unités provinciales se sont réellement fondues autant qu'il le paraît. En outre, pour peu qu'on soit passionné pour les lettres et la linguistique, on se laisse aller, en dépit du patriotisme, à désirer que la fusion ne soit jamais assez entière pour tuer les dialectes. Enfin, une tendance au fédéralisme détermine bientôt à concevoir une France qui serait notre ancienne France par les divisions territoriales avec des garanties de liberté politique. C'est, je crois, ce qui arrive à mon confrère et ami Xavier de Ricard, sans que je prétende porter ici, au pied levé, un jugement arrêté sur le résultat de ses études. Son alouette latine se débat sous le filet; du bec, de l'ongle et des ailes elle tâche d'en forcer et d'en couper les mailles, et cette lutte ne me déplaît nullement. C'est cet esprit particulariste qui dans nos provinces dispute à l'oubli tant de poétiques légendes et de patois pittoresques. Je me réjouis de voir chacun travailler pour sa maison; tout le monde en profite à condition que ces différents travaux opèrent quelque part leur synthèse, non point au nom d'un système préconçu, mais par ce rapprochement lent et cette ordonnance la-

tente qui enchaînent peu à peu les documents acquis de toute science positive. Je trouve donc légitime et opportune la pensée de relier, dans le domaine de la poésie, les productions du génie respectif de nos provinces, pour les comparer mieux et les mettre au service du génie national.

L'unité de celui-ci n'est pas plus contestable que la beauté de la langue française. Je ne pourrais que rappeler ici les considérations de M. Garien qui m'ont paru fort justes.

Je regrette de ne pouvoir développer davantage ces aperçus et je vous prie de me pardonner l'incohérence de ces lignes où je n'ai eu le temps de mettre aucun ordre. Je suis des vôtres de tout cœur et veuillez agréer, cher monsieur, l'expression de mes sentiments sympathiques et dévoués.

II*

Mes chers confrères,

Je vous remercie tout d'abord de l'accueil si flatteur pour moi que vous avez fait à mon souhait d'entrer dans la Société des Gens de Lettres, je vous en remercie de tout mon cœur. Il me semble que je vous dois, en outre, quelques explications et même des excuses. Vous me traitez comme l'ouvrier de la dernière heure, avec le même salaire que les

* Le 13 septembre 1897, j'ai eu l'honneur de présider le banquet de la Société des Gens de lettres dans laquelle je venais d'être admis. Cette réunion familiale m'a offert l'occasion de noter les avantages moraux de l'association littéraire et aussi d'effleurer des questions techniques. Le lecteur me pardonnera de reproduire l'allocution tout entière; le début en donnera le ton, qui m'a permis, sinon d'analyser l'art des vers (ce qui n'eût pas été de mise à table), du moins de parler amiablement des querelles dont cet art est aujourd'hui le sujet.

plus anciens d'entre vous, avec la même bienveillance, et pourtant vous pouvez vous demander pourquoi je suis venu à vous si tard et aussi ce que je viens faire au milieu de vous aujourd'hui que mes habitudes sont invétérées, que mon siège est fait et que j'approche du terme de ma carrière.

C'est à ces deux questions bien naturelles que je voudrais répondre par quelques mots. Ne redoutez pas un discours. Si je lis, c'est que je n'ai pas l'habitude de la parole, et je me garderais bien de prêter le moindre caractère de solennité à une réunion si cordiale. Quels que soient les convives, rire ou, du moins, sourire à table, c'est mieux comprendre l'ingénieux et touchant parti que les hommes ont su tirer de la fatalité du ventre en l'utilisant pour les épanchements du cœur. A table, en effet, les cœurs se dilatent à mesure que s'élargissent les ceintures, et le sérieux n'y est de mise que pour l'échange plus confiant et plus intime des sympathies.

Vous pouvez, disais-je, vous demander pourquoi je n'ai pas pensé plus tôt à être des vôtres? N'ai-je pas depuis trop longtemps, hélas! publié le nombre d'ouvrages requis par vos règlements? Ils exigent aussi du postulant son acte de naissance. Il est vrai que le mien a subi le sort des registres de l'état civil à Paris; mais cet accident rendait-il douteuse mon identité? Devais-je craindre d'être confondu, par exemple, avec mon

illustre homonyme Joseph ? Non certes. Quand rayonna sa gloire, je débutais encore, je n'étais que son obscur satellite. Je me souviens en effet d'avoir pris de ce calligraphe émérite, élève de Brard et Saint-Omer, des leçons d'écriture pour être employé à la correspondance industrielle. Je me rappelle aussi combien je profanais son enseignement en griffonnant des vers en cachette et combien vite, deux ans après, j'achevais de me gâter la main dans une étude de notaire. Au besoin, sur ma prière, mes contemporains, témoins de mes commencements, Lafenestre, Lemoyne, Theuriet, Heredia, Coppée (j'en passe et des plus vieux), auraient pu répondre devant vous de mes déclarations.

J'avais donc, hier, depuis plus de trente ans, des attestations et des titres suffisants à vous présenter. Si j'ai négligé de le faire, c'est que, je l'avoue, je m'en suis laissé distraire par l'idée incomplète que j'avais conçue de la Société des Gens de Lettres. Je n'en avais envisagé que la fonction économique. Je m'étais imaginé, faute d'y avoir regardé de plus près, que toute sa raison d'être consistait à surveiller, sauvegarder et suivre les intérêts financiers de ses membres. Or, pour mon genre de productions, ces intérêts-là sont relativement trop minces pour que la pensée me vînt de lui remettre les miens. Au début de ma carrière, je n'espérais pas que mes

ouvrages pussent, n'importe comment, attirer un sou dans ma bourse, et je n'ai jamais présumé qu'ils dussent m'enrichir. Bien m'en a pris : ce pessimisme m'a épargné les déceptions; mais la modestie n'y entre pour rien; au contraire, j'ai l'outrecuidance de m'adresser aux lecteurs les plus cultivés. Permettez-moi, mes chers confrères, de saluer ici la mémoire du parent sauveur dont l'héritage m'a garanti l'indépendance absolue de ma plume. Oh! cette indépendance n'est pas méritoire; elle m'est facile, et je ne me sens pas fier quand je songe aux écrivains doués d'un rare talent et moins favorisés qui luttent avec une constance à toute épreuve et une héroïque énergie contre des obstacles odieux que je n'ai eu ni le malheur de connaître, ni l'honneur de vaincre. Je les en admire et les aime davantage et, certes, si le concours de la Société des Gens de Lettres a pu m'être personnellement indifférent, mon sentiment pour son utilité générale et ses bienfaits a toujours été fort éloigné de la méconnaissance, infiniment éloigné du dédain.

Une faveur du sort plus haute est venue contribuer à ma longue habitude de vivre hors d'elle, c'est la fidélité de mes plus anciens amis dans le monde des lettres, de mes contemporains du passage Choiseul, de mes aînés aussi que je rencontrais chez Lemerre et qui, l'un après l'autre, ont disparu dans ces dernières années. J'accuse ici

mes inaltérables relations avec eux tous de m'avoir ôté le souci de chercher ailleurs les agréments d'une affectueuse confraternité et de m'avoir fait témérairement douter que je pusse trouver leurs pareils dans aucune autre compagnie littéraire. C'est un grief qui recèle un hommage : loin de m'interdire, il me suggère de proposer aux jeunes poètes d'aujourd'hui notre union en exemple. La diversité radicale de nos tempéraments n'y portait aucun préjudice. *Le Parnasse,* qui est devenu, à l'insu de beaucoup de ses collaborateurs comme au mien, une profession de foi, témoigne de cette diversité en même temps qu'il atteste notre unanime accord dans l'observation de la technique traditionnelle, dans le respect des lois organiques de l'art des vers, où sévit maintenant l'anarchie. Les écoles se sont multipliées sous des noms bizarres et je crains qu'entre leurs différents adeptes la cordialité ne soit moins chaude qu'elle ne l'était et qu'elle n'est demeurée entre les parnassiens. La diversité des tempéraments, en effet, par cela même qu'ils sont reconnus irréductibles, supprime les discussions. A cet égard, ils divisent moins que les théories, dont l'ambition légitime est de convertir. Je n'ai pas besoin de vous dire que, si les relations tendent à s'aigrir même entre les écoles également ennemies de la tradition poétique, elles sont d'une aménité moindre encore entre les jeunes dissidents de celle-ci et ses

vieux défenseurs. Nous autres, depuis si longtemps les élèves des derniers maîtres, nous sommes traités par nos adversaires avec la même déférence que le Sénat par l'extrême-gauche de la Chambre des Députés. Nous ne leur demandons, certes, aucun hommage, nous n'attendons de leur fougueuse jeunesse que la stricte considération due aux longs travaux, à l'expérience conquise d'un art difficile, dont nous avons accepté virilement toutes les règles, même les plus tyranniques.

J'ignore, mes chers confrères, si la Société où j'ai l'honneur d'être admis compte parmi ses membres beaucoup d'adhérents à ces écoles récentes. Je le souhaite vivement; j'aurais trouvé ce que je cherchais, l'occasion de les rencontrer ailleurs que dans leurs ouvrages, dont l'intelligence m'a été jusqu'à présent refusée, et cette rencontre vous expliquerait, pour une bonne part, ce que je suis venu faire au milieu de vous. C'est précisément la seconde question à laquelle je vous ai annoncé mon désir de répondre. J'ai, plus d'une fois, éprouvé que dans la familiarité d'un commerce direct, dans le rapprochement des entretiens, les oppositions se font moins brutales, les concessions moins humiliantes et moins laborieuses, en un mot les théories moins irréconciliables que dans les livres. Il est si rare que les opinions sincères d'esprits ouverts et préparés ne renferment aucune part de vérité qui puisse servir

d'amorce à une commune entente! Et j'ai toujours regardé vos réunions comme des trêves où, sur le champ de bataille des Lettres, tous les porte-étendards se donnent rendez-vous. Pendant ces trêves périodiques les hostilités suspendues font place à l'échange des témoignages d'estime, comme, sous les murs de Sébastopol, où déjà les cœurs, désarmés avant les bras, couvaient leur futur concert. Pardonnez cette comparaison à mes habitudes professionnelles. Si ambitieuse qu'elle paraisse, elle n'est guère forcée, car, pour être invisible, le monde moral n'en est pas moins une arène où se disputent des empires, où les pensées luttent entre elles pour l'existence. Ces luttes sont même plus fécondes que les combats sanglants, car, après un court tumulte aux chances variables, la victoire y demeure toujours à la cause du vrai et à celle du beau, qui en est inséparable; et la défaite n'est pas amère, car y être vaincu c'est simplement se rendre à l'évidence, c'est reconnaître et saluer la lumière. Enfin les traités de paix, signés de part et d'autre par la raison impersonnelle, sont inébranlables comme les principes mêmes et en contractent l'éternité.

Entendons-nous bien : je ne vise point ici dans l'œuvre d'art la partie qui en est l'âme, la substance même, à savoir l'expression du tempérament de l'artiste, car cette partie-là est, au contraire, toute personnelle, individuelle; elle cons-

titue son originalité. Je vise uniquement la partie technique, régie par des lois qui peuvent dépendre de la race, mais ne relèvent pas de la volonté, car pour tous les musiciens d'Europe, par exemple, la gamme est la même et l'harmonie est soumise aux mêmes règles. En tant que le vers est musical, une révolution improvisée dans sa technique me semble aussi déraisonnable qu'une subversion soudaine des principes de la musique. Il n'est pas impossible que la fonction auditive évolue; dans tous les cas, il n'y a nulle part d'évolution subversive.

Mais, où vais-je? mes chers confrères, j'ai commencé par vous dire que la gravité n'est point de mise à table et voici que je m'égare dans la moins folâtre des dissertations. Rappelez-moi à l'ordre, dans mon intérêt même, car si, dès notre première rencontre, je me rendais redoutable, mon but serait manqué : vous me refuseriez le facile accès de vos esprits, cette communication fructueuse de sentiments et de pensées que je me suis promis d'obtenir en me mêlant à vous. Et ce n'est pas seulement de mon art que j'espère m'entretenir avec vous pour entrer, si je le puis, dans les plus récentes façons de l'envisager. Vous m'initierez à toutes les innovations du roman. Ne semble-t-il pas prétendre de toutes parts à devenir photographique? Vous m'expliquerez comment cette photographie littéraire de

ce qui est, par conséquent d'un même modèle pour tous, peut comporter des dénominations si diverses et s'appeler sous différentes plumes, *réalisme, naturalisme, naturisme,* etc. Je n'y comprends rien encore, à moins que peut-être chaque observateur n'entende par ce qui est, par le réel, par la nature, tout bonnement sa manière de voir, le mirage du monde en lui. Dans ce cas-là il serait plutôt poète que photographe. Nous serions tous poètes! Ce n'est pas moi qui m'en plaindrais, mes chers confrères, et, à vrai dire, en prose comme en vers, nous le sommes tous en effet. C'est que, selon moi, il n'y a, au fond, que trois modes de l'esprit : le pratique, le scientifique et le rêveur, qui peuvent se combiner à doses variables dans chaque homme. Nous, les gens de lettres, nous sommes, à dose prédominante, bon gré, mal gré, des rêveurs. Aussi vous en fais-je l'aveu, si j'ai brigué l'honneur d'entrer dans la Société des Gens de Lettres, c'est moins encore pour m'instruire que pour rêver avec vous, et l'on ne rêve pas ensemble sans s'aimer.

Table

TABLE

INTRODUCTION 1

PREMIÈRE PARTIE

LA VERSIFICATION

Chapitre I. Étude sur les fondements physiologiques de la Versification. — Critique des tentatives de la réformer. 35

Annexe et Commentaire de l'Étude précédente. . 103

Chapitre II. Sur la distinction de la Prose et du Vers. 105

Chapitre III. Sur la vraie et la fausse vocation dans l'Art des Vers. 151

DEUXIÈME PARTIE

LA POÉSIE

Chapitre I. Qu'est-ce que la Poésie? 161
Chapitre II. Sur l'Idéal et l'Inspiration poétiques. — Annexe et Commentaire du Chapitre précédent. . 181
Chapitre III. Sur la Forme et ses rapports avec le Fond en Poésie. 191
Chapitre IV. Sur la Poésie personnelle. — Complément du paragraphe qui la concerne dans l'*Introduction*. 201
Chapitre V. Sur la Traduction en Prose et en Vers. 207
Chapitre VI. La Poésie et l'État social. 223
Chapitre VII. Sur les Associations littéraires. . . . 285